

何香凝美术馆
艺术史名著译丛

范景中　主编

视觉艺术中的意义

〔美〕欧文·潘诺夫斯基　著
邵宏　译　严善錞　校

商务印书馆
创于1897 The Commercial Press



何香凝美术馆·艺术史名著译丛

范景中 主编

视觉艺术中的意义

〔美〕欧文·潘诺夫斯基 著

邵 宏 译 严善錞 校

商务印书馆
The Commercial Press

图书在版编目（CIP）数据

视觉艺术中的意义 /（美）欧文·潘诺夫斯基著；邵宏译．—北京：商务印书馆，2021
（何香凝美术馆·艺术史名著译丛）
ISBN 978－7－100－18989－7

Ⅰ．①视… Ⅱ．①欧… ②邵… Ⅲ．①视觉艺术 — 研究 Ⅳ．① J06

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2021）第070603号

视觉艺术中的意义
〔美〕欧文·潘诺夫斯基 著
邵 宏 译 严善錞 校

商 务 印 书 馆 出 版
（北京王府井大街36号 邮政编码 100710）
商 务 印 书 馆 发 行
苏州市越洋印刷有限公司印刷
ISBN 978－7－100－18989－7

2021年6月第1版 开本 670×970 1/16
2021年6月第1次印刷 印张 27

定价：118.00元

MEANING IN THE VISUAL ARTS

ERWIN PANOFSKY

Erwin Panofsky

Meaning in the Visual Arts

根据美国企鹅图书 [Penguin Books] 1993年版译出。

总 序

范景中

卡夫卡曾说：通天塔建成后，若不攀爬，也许会得到神的宽宥。这一隐喻，象征了语言交流的隔绝。同样的想法，还让他把横亘的长城与通天塔的垂直意象做了对比。不过，攀爬通天塔所受到的惩罚——“语言的淆乱”，却并未摧毁人类的勇气。翻译就是这种魄力与智慧的产物。

7世纪，玄奘（？—664）组织国家译场，有系统翻译佛经，堪称世界文化史上的伟大事件。那时，为了满足信众的需要，印刷术或许已经微露端倪，但译本能广泛传播，最终掀起佛教哲学的神化风宣，还要靠抄书员日复一日的枯寂劳动。20世纪敦煌藏经洞的发现，让人们能够遥想千年前抄书的格局。当年抄书员普普通通的产品，现在都成了吉光片羽。

远望欧洲，其时的知识传播，同样靠抄工来临写悠广。但是两个半世纪后的公元909年，开始传出一条消息，说万物的末日即将迫近。这在欧洲引起了极大的恐慌，知识的流动也面临着停断的危险。处在如此岌岌危惧之际，心敬神意的抄书员或许会反问自己，继续抄写这些典籍有何益处，既然它们很快就要烟灭灰飞于最后的审判。

他们抄录的书，有一部分就是翻译的著作，是让古典微光不灭的典籍。幸亏抄书员不为*appropinguante mundi termino*［世界末日将至］的流言所撼动，才让知识最终从中古世纪走出，迎来12世纪的文艺复兴。

这些普通的历史常识，让我经常把翻译者和抄书员等量齐观。因为他们的工作都不是原创。有时，欣赏南北朝写经生的一手好字，甚至会觉得翻译者还要卑微。不过，我也曾把一位伟大校书者的小诗改换二字，描绘心目中

所敬重的译者—抄工形象：

一书逡译几番来，岁晚无聊卷又开。

风雨打窗人独坐，暗惊寒暑迭相摧。

他们危坐于纸窗竹屋、灯火青荧中，一心想参透古人的思想，往往为了一字之妥帖、一义之稳安，殚精竭思，岁月笔端。很可能他们普普通通，只是些庸碌之辈或迂腐之士，但他们毕恭毕敬翻译摹写那些流芳百世的文字，仅此一点，就足以起人“此时开书卷，心魂肃寻常”之感。更何况，若不是他们的默默辛苦，不朽者也早已死掉了。

玄奘大师为翻译所悬鹄的“令人生敬”，大概就隐然有这层意思。这也使我们反躬自问：为什么让那些不朽者不朽？我想，答案必定是人言言殊。但最简单最实在的回答也许是，如果没有他们，我们的生活就少了一个维度，一个叫作时间的维度；它一旦阙如，我们就会像是站在荒漠的空旷之野，前面是无边的茫茫，身后是无边的黯黯。

我推测，歌德的几行格言短句表达的也是这个意思：

Was in der Zeiten Bildersaal

Jemals ist trefflich gewesen

Das wird immer einer einmal

Wieder auffrischen und lesen.

（*Sprüchwörtlich*, Ⅱ, 420）

歌德说，在时间的绘画长廊中，一度不朽的东西，将来总会再次受到人们的重新温习。这几句诗和歌德精心守护文明火种的思想一致，它可以用作翻译者的座右铭。

文明的火种，概言之，核心乃是科学和艺术。科学是数学、逻辑的世界，艺术是图像、文字的世界。撇开科学不谈，对艺术的研究，尤其对艺术史的

研究，说得大胆一些，它代表了一种文明社会中学术研究的水平，学术研究的高卓与平庸即由艺术史显现。之所以论断如此，也许是它最典型代表了为学术而学术的不带功利的高贵与纯粹。而这种纯粹性的含量，可以用来测试学术的高低。王国维先生谈起他羡慕的宋代金石学也是这样立论的：

> 赏鉴之趣味与研究之趣味，思古之情与求新之念，互相错综。此种精神于当时之代表人物苏轼、沈括、黄庭坚、黄伯思诸人著述中，在在可以遇之。其对古金石之兴味，亦如其对书画之兴味，一面赏鉴的，一面研究的也。汉唐元明时人之于古器物，绝不能有宋人之兴味。故宋人于金石书画之学，乃陵跨百代。近世金石之学复兴，然于著录考订，皆本宋人成法，而于宋人多方面之兴味反有所不逮。(《王国维遗书》，第三册，上海书店出版社，第718页）

观堂的眼中，金石学属于艺术史。金石器物就像书画一样，最易引牵感官的微赜纤末，带起理性的修辞情念。宋代的学术之所以高明，正在艺术兴味的作用。陈寅恪先生也是同一眼光，他评论冯友兰的哲学史，说过类似的意见，《赠蒋秉南序》也赞美“天水一朝之文化，为我民族遗留之瑰宝”。

追随这些大师的足迹，我们不妨发挥几句：一个文明之学术，反映其势力强盛者在科学技术；反映其学术强盛者在艺术研究，鉴赏趣味与研究趣味的融合，最典型则是艺术史的探索。这是将近两百年来世界学术发展的趋势，现代意义的艺术史著作、鲁莫尔的《意大利研究》[*Italienische Forschungen*]（1827—1832）可作其初始的标记。它出版后，黑格尔不失时机引用进了《美学讲演录》。

恰好，鲁莫尔 [Carl Friedrich von Rumohr]（1785—1843）也是一位翻译家，是一位为学术而学术、不计名利、不邀时誉的纯粹学人。他研究艺术史出于喜爱，原厥本心，靠的全是个人兴趣。Character calls forth character [德不孤，必有邻]。参与这套艺术史经典译丛的后生学者，不论是专业还是业余，热爱艺术史也都是倾向所至，似出本能。只是他们已然意识到，社会虽然承平日久，

可学术书的翻译却艰难不易，尤其周围流行的都是追钱追星的时尚，就更为不易。这是一个学术衰退的时期，翻译者处于这种氛围，就不得不常常援引古人的智慧，以便像中古的抄书员那样，在绝续之交，闪出无名的、意外的期待。1827年7月歌德给英格兰史学家卡莱尔［Thomas Carlyle］写信说：

> Say what one will of the inadequacy of translation, it remains one of the most important and valuable concerns in the whole of world affairs.［翻译无论有多么不足，仍然是世界的各项事务中最重要最有价值的工作。］

他是这样说，也是这样做的。我们看一看汉斯·皮利兹［Hans Pyritz］等人1963年出版的《歌德书志》［*Goethe-Bibliographie*］，翻译占据着10081—10110条目，约30种之多，语言包括拉丁语、希腊语、西班牙语、意大利语、英语、法语、中古高地德语、波斯语以及一些斯拉夫语。翻译一定让歌德更为胸襟广大、渊雅非凡，以至提出了气势恢宏的*Weltliteratur*［世界文学］观念。他的深邃弘远也体现在艺术研究上，他不仅指导瑞士学者迈尔［Johann Heinrich Meyer］（1760—1832）如何撰写艺术史，而且自己也翻译了艺术史文献《切利尼自传》。

歌德对翻译价值的启示，我曾在给友人的短信中有过即兴感言：

> 翻译乃苦事，但却是传播文明的最重要的方式；当今的学术平庸，翻译的价值和意义就更加显著。翻译也是重要的学习方式，它总是提醒我们，人必犯错，从而引导我们通过错误学习，以至让我们变得更谦虚、更宽容也更文雅，对人性的庄严也有更深至的认识。就此而言，翻译乃是一种值得度过的生活方式。（2015年5月29日）

把翻译看为一种值得度过的生活方式，现在可以再添上一种理由了：人活在现象世界，何谓获得古典意义上的autark［自足］，难道不是把他的生命嵌入艺术的律动？翻译这套书也许正是生命的深心特笔，伴着寒暑，渡了春魂，摇焉于艺术的律动。这律动乃是人类为宇宙的律动增美添奇的花饰绮彩。

本丛书由商务印书馆与何香凝美术馆合作出版；书目主要由范景中、邵宏、李本正、黄专和鲍静静拟定，计划出书五十种；选书以学术为尚，亦不避弃绝学无偶、不邀人读的著作，翻译的原则无他，一字一句仿样迻写，唯敬而已。

草此为序，权当嚆引，所谓其作始也简，其将毕也必巨也。

中译者序

1934年便定居美国的德裔艺术史家欧文·潘诺夫斯基［Erwin Panofsky］，按照“名从主人”的翻译原则，应该译为“埃尔温·帕诺夫斯基”。就名字而言，他在美时间长达三十四年直到去世，入乡随俗地被当地人称“欧文”更有亲切感；他的姓氏被译作“潘诺夫斯基”，则是为了呼应他早年在德国教书时被同事称作“Pan”［潘神］，那位希腊神话里的森林之神和牧神，还是快乐之神。不过，另一位奥裔英籍艺术史家Gombrich的译名就应该遵从“名从主人”的原则：英语姓氏汉译为“冈布里奇”，德语姓氏汉译作“贡布里希”。奥地利还有一位艺术史家叫Riegl，遵从“名从主人”的原则汉译应为“里格尔”，但为了防止编辑与读者都误看成“黑格尔”，将其改为“李格尔”以示区别。最后要说的是瑞士艺术史家Wölfflin，因为那个“ö”的发音，按道理该汉译作“韦尔夫林”；但多年来都译成了“沃尔夫林”，也就约定俗成了。上述四位被西方学界公认为20世纪最伟大的艺术史家；今后有空争取翻译一部沃尔夫林的著作，以了我译遍四大家的夙愿。

四位大师中只有潘诺夫斯基和贡布里希能用英语写作。贡布里希的英文写作能力完全遮蔽了其母语的痕迹。但潘氏不同，刚到美国时他得求助于英语为母语的助手；即使在后来的英语写作中仍然有母语德语的痕迹。本书里便有这些痕迹，此处聊举三例：

一、第28页［此处页码为原书页码，即本书边码；黑体为引者所加；

下同]："There are, in spite of all the differences in subject and procedure, some very striking analogies between the **methodical** problems to be coped with by the scientist, on the one hand, and by the humanist, on the other." 而在第49页，又出现了"For the humanities it is not a romantic ideal but a **methodological** necessity to 'enliven' the past." 第一句里的"methodical"指"有条理的"，第二句里的"methodological"指"方法论的"。但如果按照英文解释译成"条理性问题"就与上下文不合，只有译成"方法论问题"才语通意顺。出现这种二词一义的现象是因为德文的"methodisch"，既有"条理性"的意思，也有"方法论的"意思。这都幸得有杨思梁博士的提醒。

二、第372—373页："They knew, of course, that magnificent **collections** of all kinds had been formed in the United States..."这句实际上要译成"他们当然了解，所有类型的巨型陈列馆都已在美国建立了起来……"；尽管"collection"在英文里还有"时装展览"的意思，但今天基本上没有人这么使用了；可是它的德文对应词"Sammlung"，在潘氏时代还一直有"陈列馆"的意思。

三、"classical antiquity"是潘氏此书中常见的一个词，其德文对应词是"Antike"。第369—370页："Though rooted in a tradition that can be traced back to the Italian Renaissance and, beyond that, to **classical antiquity**, the history of art..."这里的"classical antiquity"须译作"古希腊罗马时期"，因此全句即为"虽然艺术史学依据的传统可以追溯到意大利文艺复兴时期，更早还能追溯到古希腊罗马时期……"但在英文词典里只有《牛津英语搭配词典》[*Oxford Collocations Dictionary*]"antiquity"词条里有一例句与此句意义相同：vases that were manufactured in late classical antiquity。可是德文词典对"Antike"的释义则是：古希腊罗马时期及其文化。这一释义便决定了此词在潘氏上下文里会出现一词二义的情形。第277—329页的文章标题就叫"Albrecht Dürer and Classical Antiquity"；此时须细读完整篇文章才能译得出标题，译者最后选定为《阿尔布雷希特·丢勒与古典遗珍》。这种经历表明翻译时要细审作者的作文母语背景。

其实，潘氏自己也曾将德文与英文做过比较：

艺术史写作的词汇在德语国家变得比其他任何地方都要更为错综复杂，并最终成为了一门难以理解的技术性语言，甚至在纳粹分子统治时期前，一些未受污染的德国人就无法读懂德文的艺术文献了。德语哲学里的词语比梦中胡思乱想出来的还要多，所以每一位受德语教育的艺术史家都力求用英语清晰地表达思想，为此而不得不编写自己专用的术语大全。在编写术语大全时，他意识到自己母语的专业术语常常要么是故作艰深，要么是完全不明确；遗憾的是，德语可以让极为浅薄的思想能够从貌似深厚的呢绒大幕后慷慨陈词；相反地，许多的意思又会潜藏在一个术语的后面。例如*taktisch*，通常指“tactical”［战术的］，与“strategic”［战略的］相对，可它在艺术史专业德语里用作“tactile”［触觉的］甚或是“textural”［质感的］以及“tangible”［可触摸］或者是“palpable”［可感知］的对应词。还有一个十分常见的形容词*malerisch*，根据上下文就必须采用七八种不同的方式来英译：在说“picturesque disorder”［如画式的杂乱］时就译成“picturesque”［如画式的］；在与“plastic”［立体的］相对时就译成“pictorial”［描绘的］（或者更过分地译成“painterly”［涂绘的］）；在与“linear”［线性的］或是“clearly defined”［线条清晰的］相对时，就译成“dissolved”［淡薄的］、“sfumato”［模糊的］或者“non-linear”［非线性的］；在与“tight”［紧密的］相对时就译成“loose”［疏松的］；在与“smooth”［光滑的］相对时就译成“impasto”［厚涂的］。简言之，在说英文或用英文写作时，甚至是艺术史家也必须多少明白自己的意思，也明白自己说的正是这个意思，这种强制力［compulsion］对我们所有的人来讲都非常有益。（第377—378页）

读潘氏的书，有趣的还有他做的大量有时比正文还长的注释。注释的三大功能——交代文献与观点的来源、整理问题讨论的学术史和另辟正文之外的讨论线索，都在潘氏的写作里交叉运用。汉译时保留注释原文文献全名以

利读者直接检索；释文中的人名和地名，在正文中已提及者用汉译名，其余用原文名。另外，作者在索引中标出了注释里所引的所有作者，因此索引可用于查找所有的汉译名。

作者在正文与注释写作中涉及的语种除了英文外还有希腊文、拉丁文、法文、意大利文和德文；多数时候作者先录下原文，后用圆括号加双引号或直接用双引号标出英译。有些未译出的非英文文句，汉译时为保持作者行文特点，先录下原文，再用方括号标出汉译。全书的关键词与专有名词在汉译后用方括号标出原文，以利考究。

按照英文写作规范：作者插入语用圆括号，二级括号为方括号；译者、校者、引者和编者插入语用方括号，二级括号则为圆括号。因此，中译本的圆括号为作者原有，中译者插入语只用方括号标出；而当作者作为译者、校者、引者和编者按规范用方括号标出插入语时，其中的中译者插入语则改用圆括号以示区别；又，正文和注释里直接引语里方括号标出的中文，即为作者作为译者时所做的英文插入语。此外，中译本中的全部引号和破折号均为作者所用，中译者直录。

另，人物姓名的译名，希腊文和拉丁文译名依据罗念生编《古希腊语、拉丁语译音表》译出；其他语种的译名，基本遵照商务印书馆出版的"译名手册"系列译出；艺术家人名与专业术语，主要依据范景中译《艺术的故事》（广西美术出版社，2013年）译出。古希腊罗马神话的人物名，基本依据鲁刚、郑述谱编译《希腊罗马神话词典》（中国社会科学出版社，1984年）译出；圣经人物的译名，全部依据中文和合本《圣经》（中国基督教两会出版，2008年）。

译者最早读到潘氏的书是辽宁人民出版社1987年出版的傅志强先生译《视觉艺术的含义》，此次迻译是书即以该译本作参校本。也是在1987年，译者开始尝试翻译潘氏的文章（《新柏拉图主义与米开朗琪罗》，邵宏译、杨思梁校，《美术译丛》，1989年第1期）；1990年，又花了八个月的时间校译过潘氏的《理念：艺术理论中的一个概念》（姚晶静译、邵宏校，《新美术》，1992年第3期、

1993年第1期）。不过，这次翻译此书也花了差不多四年；其间有八个月的时间抽出来专用于校译郭伟其博士翻译的《时间的形状：造物史研究简论》（商务印书馆，2019年）。自己译书还有个不好的习惯，就是喜欢追溯书中提及的文献而耽误了工作（不过，有些追溯的成果成了译注和译者插入语，也是一件有助理解的好事）；好在出版社基本不催促，所以索性把译书当作"精读的精读"作业，边译边给校译者严善錞教授发过去，他一直是我四十年来最严厉的老师，没有之一。

最后，我要对商务印书馆的编辑表达最衷心的感谢，没有他们如此认真细致的审校编工作，这部包括世上最难学的中文与希腊文等多文种混排的译著，就不会有现在读者所见的清爽面貌。

邵　宏

2020年5月于广州美术学院

目　录

序　言

7

这本小书所收文章的选择依据是多样性而不是连贯性。它们的时间跨度超过三十年，它们既讨论一般的问题也讨论具体的主题；这些具体主题涉及考古学证据、审美态度、图像学、风格，甚至有“关于艺术的理论”，这种理论现在已大部分过时，但在某些时期其作用曾类似于音乐学里的和声［harmonics］或对位［counterpoint］理论。

书中文章分为三类：第一类是**早期论文的修订版**，通过吸收他人后来的大作和我自己后来的某些思考，尽可能完全重写并使它们切合目前的情形（第四篇和第七篇）；第二类是**重印最近十五年里用英文发表的文章**（导论、后记、第一篇和第三篇）；第三类是**从德文翻译过来的文章**（第二、五、六篇）。

与“修订文章”截然不同的是，“重印文章”没有实质性的改变，除了纠正一些谬误和差错及间或补充几句置于括号内的插入语之外。“译自德文的文章”也是如此，虽然有些更随意地翻译原文；我没有拘泥于原文，比我翻译他人作品时要随意一些，沉浸于某种程度的编辑工作中，且在两处做出了实际的删除。[1]不过，绝未试图改变原文的特征。我既未试图通过删去学究式的

8

1　第五篇文章里就图版46和47的素描风格所作的大段离题之语已被压缩（原文的第28—32页）；第六篇文章的第二个附注也被删除（原文的第86—92页）。

争论和文献资料而使它们显得不那么迂腐（如果有人居然从阅读这类文章中有所收获，那肯定是信了福楼拜［Flaubert］的那句名言“le bon Dieu est dans le détail”［仁慈的上帝寓于细节之中］）；也未试图通过装出比作文时懂得更多而使它们显得更有洞察力，但还是要除了一两句括号里的插入语之外。必须留给读者——如果有这想法——去将“重印文章”和“译自德文的文章”与更近些的研究成果相对照，下面的参考文献提示也许会受欢迎。

有关第一篇《图像志与图像学》，参见：

J. Seznec, *The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art* (Bollingen Series, XXXVIII), New York, 1953 (reviewed by W. S. Heckscher in *Art Bulletin*, XXXVI, 1954, p. 306ff.)

有关第二篇《人体比例理论史》，参见：

H. A. Frankfort, *Arrest and Movement: An Essay on Space and Time in the Representational Art of the Ancient Near East*, Chicago, 1951

R. Hahnloser, *Villard de Honnecourt*, Vienna, 1935 (particularly p. 272ff. and Figs. 98–154)

E. Iversen, *Canon and Proportions in Egyptian Art*, London, 1955

H. Koch, *Vom Nachleben des Vitruv* (*Deutsche Beiträge zur Altertumswissenschaft*), Baden-Baden, 1951

E. Panofsky, *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory* (Studies of the Warburg Institute, XIII), London, 1940, pp. 19–57, 106–128

F. Saxl, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrieter Handschriften des lateinischen Mittelalters, II; Die Handschriften der National-Bibliothek in Wien* (*Sitzungs-Berichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften*, phil.-hist. Klasse, 1925/1926, 2), Heidelberg, 1927, p. 40ff.

W. Ueberwasser, *Von Mass und Macht der alten Kunst*, Leipzig, 1933

K. Steinitz, 'A Pageant of Proportion in Illustrated Books of the 15th and 16th Century in the Elmer Belt Library of Vinciana', *Centaurus*, I, 1950/1951, p. 309ff.

K. M. Swoboda, 'Geometrische Vorzeichnungen romanischer Wandgemälde', *Alte und neue Kunst* (*Wiener kunst-wissenschaftliche Blätter*), II, 1953, p. 81ff.

W. Ueberwasser, 'Nach rechtem Mass', *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, LVI, 1935, p. 250ff.

有关第三篇《叙热院长》，参见：

M. Aubert, *Suger*, Paris, 1950

S. McK. Grosby, *L'Abbaye royale de Saint-Denis*, Paris, 1953

L. H. Loomis, 'The Oriflamme of France and the War-Cry "Monjoie" in the Twelfth Century', *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene*, Princeton, 1954, p. 67ff.

E. Panofsky, 'Postlogium Sugerianum', *Art Bulletin*, XXIX, 1947, p. 119ff.

有关第五篇《乔治·瓦萨里编〈素描集〉的第一页》，参见：

K. Clark, *The Gothic Revival: An Essay on the History of Taste*, London, 1950

H. Hoffmann, *Hochrenaissance, Manierismus, Frühbarock*, Leipzig and Zurich, 1938

P. Sanpaolesi, *La Cupola di Santa Maria del Fiore*, Rome, 1941 (reviewed by J. P. Coolidge, *Art Bulletin*, XXXIV, 1952, p. 165ff.)

Studi Vasariani, Atti del Congresso Internazionale per il IV Centennaio della Prima Edizione delle Vite del Vasari, Florence, 1952

R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, 2nd ed., London, 1952 (with instructive 'Bibliographical Note' on p. 139ff.)

G. Zucchini, *Disegni antichi e moderni per la facciata di S. Petronio di Bologna*, Bologna, 1933

10

J. Ackerman, 'The Certosa of Pavia and the Renaissance in Milan', *Marsyas*, V, 1947/1949, p. 23ff.

E. S. de Beer, 'Gothic: Origin and Diffusion of the Term: The Idea of Style in Architecture', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XI, 1948, p. 143ff.

R. Bernheimer, 'Gothic Survival and Revival in Bologna', *Art Bulletin*, XXXVI, 1954, p. 263ff.

J. P. Coolidge, 'The Villa Giulia: A Study of Central Italian Architecture in the Mid-Sixteenth Century', *Art Bulletin*, XXV, 1943, p. 177ff.

V. Daddi Giovanozzi, 'I Modelli dei secoli XVI e XVII per la facciata di Santa Maria del Fiore', *L'Arte Nuova*, VII, 1936, p. 33ff.

L. Hagelberg, 'Die Architektur Michelangelos', *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, new ser., VIII, 1931, p. 264ff.

O. Kurz, 'Giorgio Vasari's "Libro"', *Old Master Drawings*, XII, 1938, pp. 1ff., 32ff.

N. Pevsner, 'The Architecture of Mannerism', *The Mint, Miscellany of Literature, Art and Criticism*, G. Grigson, ed., London, 1946, p. 116ff.

R. Wittkower, 'Alberti's Approach to Antiquity in Architecture', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, IV, 1940/1941, p. 1ff.

R. Wittkower, 'Michelangelo's Biblioteca Laurenziana', *Art Bulletin*, XVI, 1934, p. 123ff., particularly pp. 205–216

有关第六篇《丢勒与古典遗珍》，参见：

A. M. Friend, Jr., 'Dürer and the Hercules Borghesi-Piccolomini', *Art Bulletin*, XXV, 1943, p. 40ff.

K. Rathe, 'Der Richter auf dem Fabeltier', *Festschrift für Julius Schlosser*, Zurich, Leipzig and Vienna, 1926, p. 187ff.

P. L. Williams, 'Two Roman Reliefs in Renaissance Disguise', *Journal of the*

Warburg and Courtauld Institutes, IV, 1940/1941, p. 47ff.

11　有关这篇文章提到的丢勒作品，进一步的文献可参见A. Tietze and E. Tietze-Conrat, *Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers*, I, Augsburg, 1922, II, 1, 2, Basel and Leipizig, 1937, 1938；以及E. Panofsky, *Albrecht Dürer*, 3rd edition, Princeton, 1948 (4th edition, Princeton, 1955)。

最后，我想对最初发表此处所收文章的书籍出版人和期刊编辑表达感激之情；感谢L. D. 埃特林格［Ettlinger］博士和U. 米德尔多夫［Middeldorf］教授友好地帮助收集图片；还要感谢威拉德·F. 金［Willard F. King］夫人为本文集付梓所提供的宝贵帮助。

E. P.

普林斯顿，1955年7月1日



导　论

作为人文学科的艺术史学

一

伊曼纽尔·康德［Immanuel Kant］临终的九天前，他的医生来访。衰老、病态和几近失明的康德从扶手椅起身站立，虚弱地战栗着且咕哝着含糊不清的词语。最后是他那尽职的陪护*意识到，他是要等访客先坐下后才会坐下来。于是医生依意落座，康德这才让陪护扶回椅子上。他在恢复了一些气力后接着说道，"Das Gefühl für Humanität hat mich noch nicht verlassen"——"人性的意识还没有离我而去"。[1]医生和陪护二人感动得几近潸然泪下。因为，虽然德文的***Humanität***［人性］一词在18世纪时开始仅指文雅或礼貌而已，但对康德来说，这个词却有着更深的含义，此情此景足以强调这种含义；人对自我认可和自我强加的原则所具有的自豪与悲剧意识，与他对"必死"［mortality］一词所包含的疾病、衰亡以及其他一切的全然认命形成对比。

---

* 这位陪护名叫Wasianski，即*Immanuel Kant in seinen letzten Lebensjahren*一书的作者，同时还是康德的遗嘱执行人。——译注

1 E. A. C. Wasianski, *Immanuel Kant in seinen letzten Lebensjahren* (*Ueber Immanuel Kant*, 1804, Vol. III), 重印于*Immanuel Kant, Sein Leben in Darstellungen von Zeitgenossen*, Deutsche Bibliothek, Berlin, 1912, p. 298。

拉丁文的*humanitas*［人性］一词在历史上便具有两种清晰可辨的含义，第一种含义来自人与低于人者之间的差别；第二种含义来自人与高于人者之间的差别。人性在第一种情况下指的是价值，在第二种情况下指的是局限。

24 人性的概念作为一种价值在以小西庇阿［the younger Scipio］为中心的圈子里得到阐述，这个圈子以西塞罗［Cicero］作为其迟来却最坦率的代言人。它指的是一种品质，这种品质不仅使人有别于动物，甚至使人有别于自己所属的、不配冠以人类［*homo humanus*］之名的类人［species *homo*］：有别于没有*pietas*［敬重］与没有*παιδεία*［教养］的野蛮人或俗人——敬重与教养就是敬重道德价值观及优美地融合学识与文雅，对于这种融合，我们只能用那个名声不好的词“文化”来界定它。

在中世纪，人性这一概念被置于与神性［divinity］对立而非与兽性或野蛮对立的思考所取代。因此，通常与此概念相联系的品质则是脆弱［frailty］和无常［transience］：*humanitas fragilis*［脆弱的人性］，*humanitas caduca*［易毁的人性］。

于是，文艺复兴时期对人性的理解从一开始便具有双重的面貌。对人的新关注既基于人性与*barbaritas*［野蛮］或*feritas*［粗野］这一对古希腊罗马时期反题概念［antithesis］的复兴，也基于人性与*divinitas*［神性］这一对中世纪反题概念的承续。当马尔西利奥·菲奇诺［Marsilio Ficino］将人界定为“分享着上帝智力的理性灵魂却以肉体行事”时，他将人解释成一种既自发又有限的存在。而皮科［Pico］的那篇著名“演讲稿”《论人的尊严》［“On the Dignity of Man”］，绝对不是一份异教徒主义的文献。皮科说上帝将人放在宇宙的中心是要让人意识到自己所处的位置，而且可以自由地决定“转向何处”。皮科并未说人**就是**宇宙的中心，甚至不具有通常认作古典名句的“人是万物的尺度”这一层含义。

人文主义［humanism］正是发端于这种对人性的矛盾理解。人文主义与其说是一场运动，还不如说是一种能被界定为坚信人的尊严的态度，这种态度既基于强调人的价值（理性［rationality］与自由［freedom］），也基于承认

人的局限（易于出错［fallibility］和脆弱）：由这两种假设便产生出了——责任［responsibility］与宽容［tolerance］。

难怪这种态度受到了来自两个不同阵营的攻击，这两个对立的阵营因对责任与宽容这些信念的共同反感而在最近结成了统一战线。盘踞在其中一个阵营里的人否认人的价值：不管他们是信仰神性、自然或社会宿命［predestination］的决定论者，或是权力主义者和宣称群居［hive］至关重要而不论群居会被称为集团、阶级、民族或种族的“群体论者”［insectolatrists］。在另一阵营里的人否认人的局限而支持某种智力上或政治上的放荡不羁［libertinism］，例如唯美主义者、生机论者［vitalists］、直觉论者和英雄崇拜者。从决定论的角度看，人文主义者要么是无望的人，要么是耽于空想的人。从权力主义的角度看，人文主义者要么是离经叛道者，要么是革命者（或反革命分子）。从“群体论”［insectolatry］的角度看，人文主义者是无用的个人主义者。而从放荡不羁的角度来看，人文主义者是胆怯的平庸之辈。 25

杰出的［*par excellence*］人文主义者、鹿特丹的伊拉斯谟［Erasmus of Rotterdam］就是一个典型的适例。基督教会怀疑并最终拒绝了此人的著作，此人曾说：“也许基督的精神传播得比我们所以为的更广泛，在不显于历书的那些圣徒中，许多位也具有基督精神。”冒险家乌尔里希·冯·胡滕［Ulrich von Hutten］看不起伊拉斯谟那种具有讽刺意味的怀疑论及其对安宁［tranquillity］的胆怯之爱。还有坚称“无人有权认定善恶之事，但任何事都绝对必然地发生在人身上”的路德［Luther］，他被一种信念所激怒，这种信念在［伊拉斯谟的］一句名言里表述成：“要是上帝像雕塑家用黏土又或石头那样用人来现形，那作为整体［亦即既具有肉体又具有灵魂］的人还有什么用处呢？”[2]

2 有关路德和鹿特丹的伊拉斯谟的引文，参见R. Pfeiffer杰出的专论*Humanitas Erasmiana*, Studien der Bibliothek Warburg, XXII, 1931。有意思的是，伊拉斯谟与路德出于完全不同的理由而拒绝判断性或宿命论的［fatalistic］占星术［astrology］：伊拉斯谟绝不相信人的命运取决于不可改变的天体运行，因为这种看法几近否认人的自由意志和责任；路德不相信占星学则是因为，这种看法几近限制上帝的全能。所以路德信仰畸胎［*terata*］如八脚牛犊等等所具有的含义，上帝会使畸胎不时地出现。［此句直接引语中方括号标出的插入语为作者翻译时所加。——译注］

26

二

于是，人文主义者拒绝权威。但是他尊重传统。他不仅尊重传统，而且将传统视为等同于某种需要研究的真实和客观之物，如果必要的话，传统还得需要恢复到如伊拉斯谟所说的状态：“*nos vetera instauramus, nova non prodimus.*”［我们复旧而不拒新。］

中世纪接受并发展而不是研究与恢复了过去的遗产。人们誊抄古典艺术作品并使用亚里士多德［Aristotle］和奥维德［Ovid］的作品，就如人们誊抄和使用同代人的作品一样。但人们并不企图从考古学、语文学或“异文校勘”［critical］角度，总之不是从历史学的角度去解释这些作品。因为，如果人的存在被认为是一种手段而不是目的，那么有关人类活动的记录本身就更不会被视为具有多少价值了。[3]

27

所以在中世纪的经院哲学里，自然科学与我们称作人文学科［humanities］又或是伊拉斯谟所谓*studia humaniora*［人性的研究］之间并不存在根本的差别。二者的常规工作，如果进行的话，都在被称作哲学的体系之内进行。不过，从人文主义的角度来看，有理由甚至是必然地要在创造的王国里区分**自然**领域与**文化**领域，并参照后者而规定前者，亦即自然是可能为感官所了解的全部世界，除了**人类留下的记录**之外。

3 有些历史学家似乎不能同时看出连续性与差异性。不可否认的是，人文主义以及整个文艺复兴运动，都不是像雅典娜［Athena］从宙斯［Zeus］的脑袋里那样突然冒出来的。但事实是，费里耶尔的吕皮［Lupus of Ferrières］校订古典文本，拉瓦尔丹的伊尔德贝［Hildebert of Lavardin］对罗马废墟有强烈的感情，12世纪法国和英国学者复兴古典的哲学和神话，以及雷恩的马尔博［Marbod of Rennes］写就有关其小型乡村庄园的优美田园诗歌，这些都并不意味着他们的世界观与彼特拉克［Petrarch］的完全一致，更别说与菲奇诺或伊拉斯谟的世界观相一致了。中世纪没有人能够将古代文明看成一种自身完整，且在历史上与同时代世界相分离的现象；就我所知，中世纪拉丁语里没有与人文主义者的“*antiquitas*”［古代］或“*sacrosancta vetustas*”［神圣古代］相对应的词。对中世纪来说，无法详述基于意识到眼睛与对象之间固定距离的透视法体系，所以对这个时期来说，也同样无法形成基于意识到现在与古代往日之间固定距离的历史学科概念。参见E. Panofsky and F. Saxl, “Classical Mythology in Mediaeval Art”, *Studies of the Metropolitan Museum*, IV, 2, 1933, p. 228ff.，尤其是p. 236ff.，以及最近W. S. Heckscher有趣的文章“Relics of Pagan Antiquity in Medieval Settings”, *Journal of the Warburg Institute*, I, 1937, p. 204ff.。

人确实是唯一能在身后留下记录的动物，因为人是唯一一种以其产品“记得”[recall to mind] 异于产品物质化存在的想法 [idea] 的动物。其他动物运用符号和制作结构，但它们运用符号却没有“意识到意义的关联”[4]，它们制作结构却没有意识到构造方式的关联。

意识到意义的关联就是将要表达的概念与表达的手段分开。而意识到构造方式的关联就是将要实现的功能与实现功能的手段分开。狗面对生人走近时的吠声完全不同于它表达想出门时的吠声。但是它不会运用这种独特的吠声传达出主人不在时生人**曾经**来访过的想法。动物更不会试图用图画再现事物，即使它真的能够再现，例如类人猿无疑能够做到。海狸能够筑坝。但就我们所知，它们不能将非常复杂的相关行为与预先策划的**计划**分开，这种计划应该是用图样来说明，而不是物质化作木头和石头。 28

人的各种符号和结构就是记录，因为，或者更确切地说，只要这些记录所表达的想法通过示意 [signalling] 和构造 [building] 过程而得以实现，但却又与示意和构造过程分开。因此这些记录便具有从时间流 [stream of time] 中浮现出来的特性，它们也正是在这个意义上得到人文主义者的研究。从根本上说，人文主义者就是历史学家。

科学家也要与人的记录，亦即其前辈的著述打交道。但是他与这些记录打交道并不是要去调查研究它们，而是要让它们帮助自己去从事调查研究。换句话说，他对记录的兴趣并非在于它们从时间流中浮现出来，而是在于它们被同化进时间流里。假如一位现代科学家阅读牛顿 [Newton] 或者莱奥纳尔多·达芬奇 [Leonardo da Vinci] 的原著，那么他的所为就不是科学家之所为，而是有兴趣于科学史因而也是一般人类文明史的人之所为。换言之，他是作为**人文学者**去阅读原著的，对他来说，牛顿或莱奥纳尔多·达芬奇的原著具有一种自发的意义和持久的价值。从人文主义者的角度来看，人的记录不会过时。

4 参见 J. Maritain, "Sign and Symbol", *Journal of the Warburg Institute*, I, 1937, p. 1ff.。

因此，当科学力图使混乱多样的自然现象变成可称为自然的有序体［cosmos］时，人文学科却力图使混乱多样的人类记录变成可称为文化的有序体。

尽管科学家与人文学者在研究对象和研究程序上有这么多不同，但一方面是科学家要处理好方法论［methodical］问题，另一方面是人文学者也要处理好方法论问题，这之间又存在着某些极为显著的相似之处。[5]

29 科学家与人文学者的调查研究过程似乎都是始于观察［observation］。但是自然现象的观察者与人类记录的审查者，二者并不仅仅局限于他们的视域范围和现有材料［material］；在把自己的注意力引向**某些**对象时，他们有意或无意地要遵循预先选定的原则，这原则在科学家那里是由一种理论所规定，而在人文学者那里则由一种普遍的历史观念［conception］所规定。也许确实是“除了曾感知过的，脑子里不会留下什么东西”；但至少同样明摆的是，许多被感知的事物又从未渗到脑海里。我们受到的影响多半来自我们的允许；正如自然科学不由自主地选择它所称的现象，人文学者也会不由自主地选择他们所称的历史事实。因此人文学者便逐渐拓宽了自己的文化有序体，并且在一定程度上转移了自己的关注点。即使有谁本能地赞同将人文学科简单地界定为“拉丁的与希腊的”，并将这种界定认作基本有效，只要我们使用类似这些概念和词语，比如“理念”［idea］和“表达”［expression］——即使这种人也不得不承认这种界定已变得有点狭隘了。

此外，人文学界又取决于一种文化的相对性理论，类似于物理学家的相对论：而既然文化有序体与自然有序体相比实在太小，文化相对性则限于在人世间流行，且在较早的年代即为人们所遵守。

每一历史观念显然都建立在空间与时间的范畴之上。人类记录及其所指，须确定年代和确定地点。但这两种行为事实上最后变成一种行为的两个方面。

---

5 参见E. Wind, *Das Experiment und die Metaphysik*, Tübingen, 1934，以及“Some Points of Contact between History and Natural Science”, *Philosophy and History Essays Presented to Ernst Cassirer*, Oxford, 1936, p. 255ff.。（一方面是现象、工具和观察者，另一方面是历史事实、文献和历史学家，该文对这两者之间的讨论非常具有启发性。）

假如我将一幅画作确定为约1400年，又假如我无法指出它在彼时于**何地**制作的，那么确定年代便没有意义；反过来，假如我将一幅画作归属为佛罗伦萨画派［the Florentine school］，那么我须能讲出它可能会是**何时**为该画派所制作。文化有序体像自然有序体一样，是个时空［spatio-temporal］结构。威尼斯［Venice］的1400年之所指与佛罗伦萨的这一年之所指是不同的，更不用说奥格斯堡［Augsburg］、俄罗斯［Russia］或君士坦丁堡［Constantinople］了。只有当两种历史现象能在一个"参照系"［frame of reference］内相互关联，才能说它们是同时发生的，或是相互间具有可确定的时间联系的；缺少这个参照系，甚至连同时性［simultaneity］这一概念在历史学中就会像在物理学中一样毫无意义。即使我们通过某些相互联系的事件而得知某件黑人雕塑制作于1510年，可是称该作品与米开朗琪罗［Michelangelo］的西斯廷天顶画［Sistine ceiling］为"同一时期"［contemporaneous］的说法也是没有意义的。[6]

30

最后，将材料组织成自然或文化有序体所依据的一系列步骤是相似的，而由这一过程所暗指的方法论问题也是如此。正如前面所提到的，第一个步骤就是观察自然现象和审查人类记录。然后，人类记录须得到"破译"［decoded］和阐释，如同观察者收到的"来自自然的信息"所必须经受的那样。最后这些结果须得分类并整理成一个协调的"合理"［make sense］体系。

这样一来我们便得以知晓，连对**用于**观察与审查的材料做出选择，在某种程度上也是由一种理论或一种普遍的历史观念所预先规定的。这一点在程序本身甚至更为明显，因为朝向"合理"体系的每一步骤不仅以前面的步骤为前提，而且还以后续的步骤为前提。

科学家在观察现象时所使用的**工具**［*instruments*］本身，便受制于他要探究的那个自然的法则。人文学者在审查记录时所使用的**文献**［*documents*］本身，便是在他要审查的过程中产生出来的。

让我们假定我在莱茵兰［Rhineland］的一个小城的档案馆里发现了一份

6　参见例如E. Panofsky, "Ueber die Reihenfolge der vier Meister von Reims" (Appendix), *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, II, 1927, p. 77ff.。

31 注明年代为1471年的合同，并附有付款记录；根据该合同，当地一位“约翰内斯又叫什么弗罗斯特”［Johannes *qui et* Frost］的画师，受雇为该城圣雅各教堂［Church of St James］制作一幅中间为耶稣诞生［Nativity］、两翼为圣彼得和圣保罗［Saints Peter and Paul］的祭坛画［altarpiece］；让我们进一步假定我在这座圣雅各教堂里发现了一幅与该合同相符的祭坛画。这一文献实例会像我们可能希冀碰到的那样称心与简明，比起我们不得不处理“间接的”资料如书信，或是编年史、传记、日记或诗歌中的一段描述，这一实例要称心与简明得多。可是有几个问题就会显露出来。

文献也许是原件、复制件或是伪造的。如果是复制件的话，那它可能会遭指责；即使它是原件，有些数据也许会出错。反过来祭坛画也许是合同中所指的那幅；但同样有可能的是，原来那幅祭坛画在1535年破坏圣像的［iconoclastic］暴乱中被毁掉，而被表现相同题材的祭坛画所代替，但却由来自安特卫普［Antwerp］的一位画师绘制于1550年左右。

为了有一定的把握，我们必须对照相似年代和出处的其他文献来“核对”［check］这一文献，对照1470年左右在莱茵兰制作的其他绘画来“核对”这幅祭坛画。但此时两个难题便出现了。

首先，如果我们不清楚要“核对”什么，那“进行核对”便显然是不可能的；我们必须挑选出某些特征或特点，例如笔迹的一些惯例或是合同里所用的一些专门术语，又或是祭坛画里显示出的一些形式或图像志［iconographic］特点。但既然我们无法分析我们不清楚的东西，所以我们的审查得要以破译和阐释为前提。

其次，我们核对疑难问题所依据的材料本身并不比所面对的疑难问题更具有确凿性。单独来看，任何其他有签名和注明日期的遗物［monument］，就像这幅1471年从“约翰内斯又叫什么弗罗斯特”处定制的祭坛画一样令人
32 生疑。（不言而喻的是，画作上的签名可能也经常如有关画作的文献一样不可靠。）我们只有根据一整组或一整类别的数据才能确定，这幅祭坛画是否在风格和图像志上“可能”产生于1470年左右的莱茵兰。但是，分类显然要预先

具有不同类别所属的整体［a whole］概念——换言之，即我们试图从诸多个案中建立起来的普遍的历史观念。

不管我们会如何看待这一问题，我们的研究起点似乎总是要预先假设终点，而本当用来解释遗物的文献又像遗物本身那样令人难以捉摸。极有可能的是，我们这一合同中的专门术语是一个只能用该祭坛画来解释的*ἅπαξ λεγόμενον*［孤语］*；而艺术家有关自己作品的言论又总得根据作品本身来解释。我们显然面对着无望的恶性循环。实际上，这就是哲学家们所称的“有机情境”［organic situation］[7]。没有躯干的两条腿无法行走，有躯干而没有腿也无法行走，但人却能行走。个体的遗物和文献确实只有依据普遍的历史观念才能得以审查、解释和分类；与此同时，普遍的历史观念只能建立在个体的遗物与文献之上；正如理解自然现象与使用科学工具有赖于普通物理学理论，反过来普通物理学理论也有赖于理解自然现象与使用科学工具。然而这种情境绝不是一个永久的僵局。每一次对未知历史事实的发现，每一种对已知历史事实的新解释，都要么“符合”流行的普遍观念因此也就证实并充实它，要么就在流行的普遍观念中孕育着一种微妙，甚或根本的改变，因此也就使人进一步了解先前的全部所知。在两种情形中，“合理体系”都是作为一致却又灵活的有机体［organism］来运作的，它媲美于鲜活的动物而不是其单个的四肢；人文学科中的遗物、文献与普遍历史观念之间的关系是如此，自然科学中的现象、工具与理论之间的关系显然也是如此。 33

三

我将1471年的祭坛画称作“遗物”，还有那份合同称作“文献”；也就是说，我已将该祭坛画看作是调查研究的对象，或是“原始材料”［primary

* 希腊词*ἅπαξ λεγόμενον*音译为hapax legomenon；在语料库语言学［corpus linguistics］里指在一个上下文里只出现过一次的词，这一上下文既可是整个语言的文字记录、一位作家的全部作品，也可是单篇的文本。“孤语”借自日语译词。——译注

7 我的这一术语受教于T. M. Greene教授。

material]，而将那份合同看作是调查研究的工具，或是“辅助材料”[secondary material]。在做这种判断时我是作为艺术史家来发言的。对古文书学家[palaeographer]或法律史学家来说，那份合同就会是“遗物”或“原始材料”，而且两者都可能会用图画作为文献。

除非有学者只关注人们所称的“事件”[events]（在这一情形中，他会将所有的现存记录视作“辅助材料”并用于还原“事件”），否则，每个人的“遗物”也都是他人的“文献”，反之亦然。在实际工作中我们甚至必须将本来属于我们同事的“遗物”作为附录。许多艺术作品是由语文学家或医学史家解释的，而许多文本是且只能由艺术史家解释。

因此，艺术史家是一位人文学者，他的“原始材料”由那些以艺术作品的形式流传到我们手中的记录所构成。可艺术作品又是什么呢？

艺术作品并不总是创造出来仅供欣赏的，或用更学术些的说法，不是创造出来仅供审美体验的。普桑[Poussin]的“la fin de l'art est la délectation”34 [艺术的目的是愉悦]实在是一种独出心裁的说法[8]，因为之前的作家们一直坚称，艺术不管多么令人愉悦，在一定程度上还是实用的。但艺术作品始终**具有**审美意味[aesthetic significance]（不要与审美价值[aesthetic value]相混淆）：不管它是否具有某种实用目的，也无论它是好是坏，它都需要得到审美的体验。

人们从审美的角度去体验每一自然或人造物是有可能的。最简单地说，如果我们只是查看它（或倾听它），而不用从理智上或情感上将其与物自身之外的任何事物相联系，我们便是从审美的角度去体验它。一个人从木匠的角度查看树木，就会联想到自己可能赋予木料不同的用途；而当他从鸟类学

8 A. Blunt, “Poussin's Notes on Painting”, *Journal of the Warburg Institute*, I, 1937, p. 344ff., 声称（p. 349）普桑的“la fin de l'art est la délectation”有点“中世纪风格”，因为“有关**愉悦**[*delectatio*]为美得到认可的标志一说，是圣波拿文都拉[St Bonaventura]美学的全部关键；极可能来自这一美学，或许通过某位推广者，使得普桑做出这种解释”。然而，即使普桑的说法在表达上受到了中世纪来源的影响，但说**愉悦**是**每一美的**事物的**特殊品质**而无论其是人造的还是自然的，与说**愉悦**是**艺术**的**目的**（“*fin*”），这两种说法之间有极大差异。

家的角度查看树木时，他就会联想到那些可能在树上筑巢的鸟类。当一个人在赛马场注视着自己下过赌注的那匹马时，他就会将马的表现与自己渴望它胜出的想法联系起来。人们只有单纯与完全地沉溺于自己的感知对象，才会从审美的角度去体验该对象。[9]

接着要说，当我们面对自然物时，是否选择从审美的角度去体验它，这是件完全个人的事情。可是人造物，要么需要得到审美的体验，要么不需要这种体验，因为它具有学究们所说的“意图”[intention]。假如我选择——我可能选择——从审美的角度体验交通灯的红色，而不用联想到踩刹车，那我就是违反了交通灯的“意图”。

35

那些不需要人们审美体验的人造物，通常被称作“实用的”，而且会被分成两种类别：交流媒介与工具或器具。交流媒介“意在”[intended] 传达思想。工具或器具“意在”发挥功能（这功能反过来也许是交流的创造或传播，就如打字机或前面提到的交通灯）。

大多数需要人们审美体验的物品，亦即艺术作品，也属于以上两种类别之一。一首诗或一幅历史画，从某种意义上[in a sense] 说是交流媒介；万神殿[Pantheon] 和米兰蜡烛架[Milan candlesticks]，从某种意义上讲是器具；而米开朗琪罗制作的梅迪奇家族[Medici] 的洛伦佐与朱利亚诺[Lorenzo and Giuliano] 陵墓，从某种意义上说既是交流媒介也是器具。但我必须说是“从某种意义上”，因为存在着这种差异：就那种也许会被称作“纯交流媒介”和“纯器具”的人造物而言，意图明确地集中于产品的概念上，也就是集中在要传达的意义或是要发挥的功能上。就艺术作品而言，对概念的关注被对形式的关注所抵消甚至遮蔽。

然而，“形式”[form] 元素无一例外地存在于每一物品身上，因为每一

9 参见M. Geiger, "Beiträge zur Phänomenologie des aesthetischen Genusses", *Jahrbuch für Philosophie*, I, Part 2, 1922, p. 567ff.。此外，E. Wind, *Aesthetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand*, Diss. Phil. Hamburg, 1923, 部分重印为"Zur Systematik der künstlerischen Probleme", *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XVIII, 1925, p. 438ff.。

个物品都由实体［matter］与形式所构成；在特定情形之中，人们无法以科学精确的方式去确定这种形式元素需要强调到什么程度。因而，人们不能也不应该，试图去确定交流媒介或器具开始变成艺术作品的确切时刻。假如我写信邀请朋友赴宴，我的邀请信根本上就是交流。但我越是转而强调我的手书 36 形式，邀请信就越是几近变成书法作品；而我越是强调我的语言形式（我甚至能用十四行诗［sonnet］来邀友赴宴），那么邀请信就越是几乎成为文学或诗歌作品。

因此，实用物品范围的终结与“艺术”范围的开始都取决于创造者的“意图”。这种“意图”无法得到完全的确定。首先是“意图”本身不能够得到科学精确的界定。其次是物品创造者的“意图”又取决于他们时代和环境的各种标准。古典趣味要求：私人信件、律师辩词和英雄的盾牌都应具有“艺术性”［artistic］（结果可能会被称作假装美）；而现代趣味则要求：建筑和烟灰缸应具有“功能性”［functional］（结果可能会被称作假功效）。[10] 最后 37 是，我们对那些“意图”的评价难免受我们自己态度的影响，这种态度反过来又有赖于我们的个人体验与我们所处的历史情境。我们全都亲眼看到过：非洲部落用的调羹和神物［fetishes］在人种学［ethnology］博物馆里变成了

---

10 “功能主义”［Functionalism］严格说来指的不是引进新的审美原则，而是更狭隘地限定审美范围。当我们喜欢现代钢盔胜过阿客琉斯［Achilles］的盾牌，或者认为律师辩词的“意图”应当明确地关注案情而非转向形式时（如［《哈姆雷特》中］格特鲁德王后［Queen Gertrude］所言极是：“多些实际，少些巧艺”［more matter with less *art*］），我们只是要求武器和律师辩词不应被视为审美上的艺术作品，而应被视为技术上的实用物品。不过，我们已开始认为“功能主义”是一种要求而非强制。古典与文艺复兴文明，认定仅仅有用的东西不“美”（如莱奥纳尔多·达芬奇所谓：“non può essere bellezza e utilità”［美与实用无法同存］；参见J. P. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, London, 1883, nr. 1445），所以两种文明喜欢将这种审美态度延伸到“天生”实用的创造物上；我们则将这种技术态度延伸到“天生”艺术的创造物上。这也是一种侵害，而就“流线型设计”［streamlining］而言，艺术已加以报复。“流线型设计”最初是真正的功能性原则，其基于科学研究空气阻力的成果。因此它的常规范围就是快速交通工具领域和暴露于特别强度风压的结构领域。但当这一具体与实在的技术设计开始被解释成普遍与审美原则、以表达20世纪有关“效率”［efficiency］的理想（“提高大脑工作效率！”［streamline your mind!］），并被用于扶手椅和鸡尾酒摇动器时，人们认为原初科学性的流线型已被“美化”；它最终以完全非功能的形式又返回到其合适的归属之处。因此，我们现在甚少让工程师使房屋和家具功能化，更多是让设计师使汽车和火车去功能化。

艺术展览品。

不过，有一件事情是肯定的：强调“概念”与强调“形式”的比重愈接近均衡状态，作品揭示出人们所称的“内容”[content] 就愈有说服力。内容不是题材 [subject matter]，用皮尔斯 [Peirce] 的话来说，内容就是作品会暴露但不会去炫耀的东西。内容是一个民族、一个时期、一个阶级、一种宗教或哲学信念的基本态度——所有这些都无意识地由一种特性来证明，并且凝结成一件作品。显然，这种无意的暴露会受到遮蔽，这取决于概念或者形式这两个元素中哪个得到有意识的强调或抑制。纺纱机也许是功能性概念中最令人难忘的表现，而“抽象”画大概是纯粹形式中最令人难忘的表现，但二者都有些许的内容。

四

在将艺术作品定义为“需要得到审美体验的人造物”时，我们第一次遇到人文学科与自然科学之间的基本差异。科学家如常与自然现象打交道的时候，他能立刻开始分析自然现象。而人文学者如常与人类行为和创造物打交道时，他不得不经历一种具有综合与主观特征的心理过程：他在心里必须去重新展现人类行为和再创造出人类的创造物。事实上，人文学科的实际研究对象正是通过这一心理过程才得以形成。因为显而易见，哲学史家或雕塑史家对书籍和雕像有兴趣，并不是因为这些书籍和雕塑的物质存在，而是因为它们具有一种意义。而同样显而易见的是，只有通过再创造，从而相当真实地去“体认”[realizing] 书籍里表达的各种思想和雕像本身所展示的各种艺术观念，才能理解这种意义。

38

所以艺术史家间或对自己的“材料”做理性的考古学分析，其细心准确、全面而繁复，犹如从事物理学或天文学研究。但他形成自己的“材料”靠的

是有直觉力［intuitive］的审美再创造［re-creation］[11]，它包括有对“品质”

39 ［quality］的认识和评价，正如任何“普通”人在看画或听交响乐时所做的那样。

如果连艺术史［art history］的研究对象都靠非理性与主观过程得以形成，那么，何以可能将艺术史逐步建设成一门值得敬重的学术科目呢？

当然，凭借已经引进或将要引进到艺术史领域的科学方法无法回答这一问题。像对于材料的化学分析、X射线［X-rays］、紫外线［ultra-violet rays］、红外线［infra-red rays］和超近摄影［macrophotography］这类手段都十分有用，但运用这些手段与基本的方法论问题毫无关系。某句陈述说，据称是中世纪细密画［miniature］上用的色料［pigments］19世纪前尚未被发明，这也许能解决艺术史问题，但它不是一个艺术史的陈述。实际上它基于化学分析加上对化学的历史研究，它将这幅细密画描述成物质对象本身［*qua*］，而不是艺术作品本身，这种陈述还可以用于指伪造的遗嘱。另一方面，运用X射线、超近摄影等等，在方法论上与运用眼镜或放大镜没有不同。这些手段能使艺术史家比不用它们看到的更多，但他**看到的**又必须“从风格上”［stylistically］来解释，就像他通过肉眼领悟到的必须从风格上解释一样。

真正的答案在于，有直觉力的审美再创造与考古学研究相互联系，以形成一种同样可被称为我们说的“有机情境”。有种说法是不对的：艺术史家首先靠着再创造的综合［synthesis］来确立自己的研究对象，然后开始自己的

11　不过，在讨论“再创造”时重要的是要强调前缀“再”［re］。艺术作品既表现艺术“意图”也表现自然物，它们有时难以脱离其物理环境且总有着物理老化的过程。因此，在从审美的角度体验艺术作品时，我们做着两件完全不同的事情，然而，这两件事又在心理上结合成一种*Erlebnis*［体验］：我们确立审美对象既靠根据作品创造者的“意图”再创造出作品，又靠自由地创造出一套审美标准，这套审美标准能媲美于我们赋予树木或晚霞的审美标准。在沉浸于沙特尔主教座堂［Chartres］受风化雕刻的观感时，我们总禁不住将它们动人的怡然和神态作为一种审美价值来欣赏；但这种价值既需有对光线与色彩独特效果的感官愉悦，也需有对“陈旧”与“真品”更多情感上的享受，这种价值与创造者赋予雕刻的那种客观或艺术价值毫无关系。从哥特式时期［the Gothic］石雕匠的角度来看，老化过程不只是毫无意义且肯定是不想见到：他们试图用一层色彩来保护这些雕像，如果这层色彩保持了原有的鲜艳，那就可能极大地影响我们的审美愉悦。作为普通人，艺术史家完全有理由不打破*Alters-und-Echtheits-Erlebnis*［陈旧－真品体验］与*Kunst-Erlebnis*［艺术体验］的心理统一。但作为“专业人士”，艺术史家必须尽可能将对艺术家赋予雕刻意图价值的再创造体验，与对自然力作用于石头风化之附带价值的创造体验区别开。做这种区别常常不像看起来那样容易。

考古学研究——好像先买火车票然后再上车。实际上这两个步骤并不是一个接一个，它们是相互贯穿的；不只有再创造的综合可作为考古学研究的基点，考古学研究反过来也可作为再创造过程的基点；二者相互限定、相互矫正。 40

任何面对艺术作品的人，无论是从审美的角度从事再创造还是理性地研究它，都会受到作品中三种成分的影响：物质化的形式、概念（在造型艺术中即是题材）和内容。伪印象派［pseudo-impressionistic］理论所称“造型与色彩向我们讲述造型与色彩，如此而已”，这话完全不对。在审美体验中得到体认的正是这三种元素的统一，且每个元素都构成被称作艺术审美愉悦的一部分。

所以说，对艺术作品的再创造体验不仅有赖于观者天生的悟性［sensitivity］和视觉训练［visual training］，而且有赖于观者的文化素养［cultural equipment］。世上没有完全“无知的”［naïve］观者。中世纪“无知的”观者，在能欣赏古典雕像与建筑之前有许多东西要学且要忘掉某些东西，而后文艺复兴［post-Renaissance］时期“无知的”观者，在能欣赏中世纪，更何况原始艺术之前，则有许多东西要忘掉并要学习某些东西。因此“无知的”观者不仅欣赏而且无意识地评价和解释艺术作品；如果他这样评价和解释艺术作品而不在意其对错，没有意识到自己的文化素养不高却实际有助于自己的体验对象，任何人也都不能够去指责他。

“无知的”观者与艺术史家的区别在于后者注意到所处的情境。艺术史家**知道**自己不高的文化素养会与异地民族和不同时代的文化不一致。因此他试图通过尽可能多地学习，以适应创造过自己的研究对象的具体环境。他不仅要收集和核实所有关于媒介、状况、年代、作者、目的等等现有的真实信息，而且还要将作品与其同类的其他作品相比较，并要调查反映出作品所属地域和年代审美标准的那些著作，以对作品的品质做出较为“客观的”评价。 41他要阅读有关神学或神话学的古籍以确定作品的题材，还要进一步地查明作品的历史地位［locus］，并将作品制作者的个人贡献与前辈和同辈们的贡献区别开来。他要研究那些左右表现可见世界［visible world］的形式原则，又或是在建筑领域，要研究关于所谓建筑特征的处理方式，从而确立一部“母

题”[motifs] 的历史。他会注意到文学来源的影响与自立的再现性传统的影响之间的相互作用，以建立一部图像志惯例或“类型”[types] 的历史。而且他还会竭尽全力使自己通晓其他时代和地域的社会、宗教和哲学态度，以修正自己有关内容的主观感觉。[12] 但在他从事所有这些活动时，他的审美知觉 [perception] 本身也会相应地改变，会越来越适应于作品原初的“意图”。所以与“无知的”艺术爱好者不同，艺术史家所做的不是要在非理性的基础上树立起理性的超级结构，而是要逐渐获得自己的再创造体验，以使之与自己的考古学研究成果相统一，并反复对照自己的再创造体验来核查自己的考古学研究成果。[13]

---

12 有关此段中所用的专业术语，参见E. Panofsky, *Studies in Iconology* 的导论，重印于本书第51—81页 [此处页码为原书页码，即本书边码，下同]。

13 这同样适用于文学史和其他艺术表现形式的历史。按照狄俄倪西乌斯·特剌克斯 [Dionysius Thrax] 的说法（*Ars Grammatica*, ed. P. Uhlig, XXX, 1883, p. 5ff.；引文参见Gilbert Murray, *Religio Grammatici, The Religion of a Man of Letters*, Boston and New York, 1918, p. 15），*γραμματική* [语法]（我们应称之为文学史）就是诗人和散文作家们诉说过的 *ἐμπειρία* [经验]（基于体验的知识）。他将之划分成六个部分，所有部分都与艺术史相似：

42

1）*ἀνάγνωσις ἐντριβὴς κατὰ προσῳδίαν*（依据韵律熟练地朗读）：实际上就是对文学作品的综合性审美再创造，这好比对艺术作品的视觉“体认”。

2）*ἐξήγησις κατὰ τοὺς ἐνυπάρχοντας ποιητικοὺς τρόπους*（对可能出现的修辞格 [figures of speech] 做解释）：这好比有关图像志惯例或“类型”的历史研究。

3）*γλωσσῶν τε καὶ ἱστοριῶν πρόχειρος ἀπόδοσις*（随口说出过时的词语和主题）：识别图像志的题材。

4）*ἐτυμολογίας εὕρησις*（发现词形变化）：追溯“母题”的起源。

5）*ἀναλογίας ἐκλογισμός*（解释语法形式）：分析作品结构。

6）*κρίσις ποιημάτων, ὃ δὴ κάλλιστόν ἐστι πάντων τῶν ἐν τῇ τέχνῃ*（文学批评，这是由 *γραμματική* [文学史] 所构成的最美妙的部分）：对艺术作品做批判性评价。

“对艺术作品做批判性评价”这种说法提出了一个有趣的问题。如果艺术史承认一套价值体系，如同文学史或政治史承认杰出或“伟大”的不同程度，那我们何以解释此处阐述的方法似乎不能考虑到区别一等、二等和三等的艺术作品呢？一套价值体系部分是个人的不同反应问题，部分是传统问题。这两种标准，其中第二种相对更客观一些，都必须得以反复地修正，而每一调查研究不管怎样专业化，都有助于对艺术作品做批判性评价这一过程。正是出于这一原因，艺术史家无法先验地区分自己研究“杰作”的方式与研究“平庸”或“劣质”艺术作品的方式——正如古典文学的研究者无法使研究索福克勒斯 [Sophocles] 的悲剧，在方式上不同于研究塞内加 [Seneca] 的悲剧。的确，艺术史的方法亦即方法本身会证明，其用于研究丢勒 [Dürer] 的《忧郁》[*Melencolia*] 与用于研究无名且不太重要的木刻 [woodcut] 一样有效。但是当一件“杰作”与众多在研究过程中被证明为“不重要的”艺术作品相比较和相联系时，其在发明方面的原创性、其在构图和技法方面所表现出的优势，以及使作品“伟大”的不论什么其他特征，都会自动显露出来——这是因为整组的材料都得到过同一种方法的分析和阐明，而不是说尽管这样它们仍会自动显现。

莱奥纳尔多·达芬奇说过："两个相互支持的弱点结果就汇成一个优点。"[14] 拱［arch］的两半甚至无法竖立起来，只有整个的拱才承得起重力。同样，没有审美再创造的考古研究是盲目和空洞的，而没有考古研究的审美再创造则是非理性且常常是不对头的。但是，"相互支持的"这两个方面就能支撑起这一个"合理的体系"，亦即历史学框架［historical synopsis］。 43

正如我之前说过的，谁都不能因"无知地"欣赏艺术作品而被人指责，不能因为按照自己的认识来评价和解释作品且不介意任何进一步的讨论而受指责。可是人文学者会以怀疑的态度看待也许能称作"欣赏主义"［appreciationism］的行为。谁要是教授无知者去理解艺术而不在古典语言、历史学方法和枯燥无味的旧文献上浪费时间，那他就是使天真［naïveté］失去其魅力而没有纠正其错误。

不要将"欣赏主义"与"鉴赏"［connoisseur-ship］和"艺术理论"［art theory］相混淆。鉴赏家是收藏家、博物馆馆长或专家，他们有意将自己的学术贡献限定在辨别艺术作品的年代、来历和作者方面，限定在对作品的品质和状况做出鉴定方面。鉴赏家与艺术史家之间的差别与其说是原则的问题，不如说是重点与详尽的问题，就好比从事医务工作的诊断医师与研究人员之间的差别。鉴赏家倾向于强调我已试图描述的那个复杂过程的再创造方面，并且认为历史观念的建立是第二位的；而更为狭义或纯理论意义上的艺术史家，则倾向于彻底改变这些重点。但是简单地诊断出"病因"［cancer］，如果诊断正确的话，便意味着研究者能够向我们讲述有关病因的每件事情，因而可以得到后续科学分析的证实；同样，简单地诊断出"伦勃朗［Rembrandt］约1650年的作品"，如果正确的话，便意味着艺术史家能够向我们讲述有关这幅画的形式价值，有关其题材的解释，有关其反映17世纪荷兰［Holland］文化态度的方式，及其表现伦勃朗个性的方式；而这一诊断也需要经得起狭义的艺术史家的批评。鉴赏家也许由此可以被界定为言简 44

14 *Il codice atlantico di Leonardo da Vinci nella Biblioteca Ambrosiana di Milano*, ed. G. Piumati, Milan, 1894–1902, fol. 244v.

意赅的艺术史家，艺术史家则可以被界定为侃侃而谈的鉴赏家。事实上，最具代表性的鉴赏家与艺术史家都对自己不自视为主业的领域做出过极大的贡献。[15]

另一方面，艺术理论——而非艺术哲学或者美学——之于艺术史就如诗学［poetics］和修辞学［rhetoric］之于文学史研究。

由于艺术史的研究对象于再创造的审美综合过程中形成，因而艺术史家在试图描述相关作品中所谓风格构成［stylistic structure］时，就会发现自己的处境特别困难。因为他不得不将这些作品作为内心体验的对象来描述，而不是将它们作为现实物体［physical bodies］或现实物体的替代物来描述；根据几何公式、波纹线长度和静态平衡，来表述形状［shapes］、色彩以及结构特征，或是用解剖学［anatomical］分析的方式描述人物的不同姿态；即使可能，这样做也会毫无价值。另一方面，由于艺术史家的内心体验并不是自由和主观的，而是由艺术家有目的的行为所勾画的，所以他不可以像诗人描写对风景画或夜莺啭鸣的印象那样，将自己限定于记叙个人对艺术作品的观感。

45

那么，艺术史的研究对象只能以一套术语系统来描述，这套术语系统所具有的再建设性［re-constructive］如艺术史家的体验所具有的再创造性一样：它必须描述风格的诸种特点，那些风格特点既不能描述成可测量或可计算的数据，也不能描述成对主观反应的种种刺激，而是要描述成艺术“意图”的证据。此时“意图”只能从选择方案［alternatives］方面来系统说明：要假定在一种情境中，作品制作者有着不止一种可能的制作程序，也就是说，他在此情境中发现自己面临的问题是对各种着力方式［modes of emphasis］做出选择。由此看来，艺术史家用那些术语将作品的风格特点解释为针对一般“艺术问题”的具体解决方案。不但我们现代的术语系统是这样，甚至连见于16世纪写作中的*rilievo*［立体感］、*sfumato*［渐隐法］等词语也是这样。

15 参见M. J. Friedländer, *Der Kenner*, Berlin, 1919，以及E. Wind, *Aesthetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand*, loc. cit.。Friedländer恰当地说道，出色的艺术史家是或至少要成为*Kenner wider Willen*［违背意愿的鉴赏家］。反过来，出色的鉴赏家应该被称为*malgré lui*［无意中的］艺术史家。

当我们称意大利文艺复兴时期画作中的人物是“立体的”，又将中国画中的人物描述成“有体积［volume］却没有量感［mass］”（因缺乏“立体感”［modelling］）时，我们便将这些人物解释为针对一个问题的两种不同的解决方案，而这个问题可以表述成“体积单位［volumetric units］（人体）与无限延伸［illimited expanse］（空间）相对”。当我们将用线［use of line］区分为“轮廓线”［contour］与巴尔扎克［Balzac］所谓线是“le moyen par lequel l'homme se rend compte de l'effet de la lumière sur les objets”［人用来理解光线影响物体的手段］*时，我们指的是同一问题，尽管特别强调了另一方面：线条与色块［areas of colour］相对。经过审慎的思考就会看出数量有限的这类主要问题，这些问题相互联系，它们一方面产生出无限的次要和更次要的问题，另一方面又能最终追溯到一对基本的反题概念：差异［differentiation］与连续［continuity］相对。[16]

46

要表述这些“艺术问题”并使之体系化——这样做当然不限于纯粹形式意义的领域，还包括内容和题材的“风格构成”——并由此建立起“*Kunstwissenschaftliche Grundbegriffe*”［艺术学基本概念］的体系则是艺术理论而非艺术史的目标。但此时我们第三次碰到我们曾说过的“有机情境”。正如我们所见，艺术史家不使用包含一般理论概念的确切词语去重构艺术意图，便无法描述自己的再创造体验。在描述自己的再创造体验时，艺术史家会有意或无意地促进艺术理论的发展，而艺术理论没有历史的例证，就会仍然是一个由抽象的各种共相［universals］所组成的粗陋体系。另一方面，艺术理论家在探讨研究对象时，无论他是从康德的*Critique*［批判哲学］立场、新经院哲学的认识论［neo-scholastic epistemology］立场，还是从*Gestaltpsychologie*［格式塔心理学］的立场[17]，不提及具体历史条件下产生的

---

* 下一句是 mais il n'y a pas de lignes dans la nature［但现实中不存在线条］；Balzac, *Le Chef d'oeuvre inconnu*, 1839, p. 56。这里暗指“轮廓线与渐隐法的关系”。——译注

16 参见 E. Panofsky, "Ueber das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie", *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XVIII, 1925, p. 129ff.，以及 E. Wind, "Zur Systematik der künstlerischen Probleme", ibid., p. 438ff.。

17 比较 H. Sedlmayr, "Zu einer strengen Kunstwissenschaft", *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, I, 1931, p. 7ff.。

艺术作品，他也就无法建立起一个通用概念［generic concepts］的体系；但在提及具体历史条件下产生的艺术作品时，艺术理论家也会有意或无意地有助于艺术史学的发展，而艺术史没有理论的取向，就会仍然是罗列种种未得到系统阐述的个案。

我们把鉴赏家称作言简意赅的艺术史家，而把艺术史家称为侃侃而谈的鉴赏家；艺术史家与艺术理论家的关系也许可以比作两位邻居，两人都有在同一区域开枪的权利，其中一人拥有枪炮，另一人则拥有全部的弹药。如果他们都意识到自己的这种合作状态，双方就会获得充分的资讯。有种说法很有道理：如果理论没有在经验学科的大门口被接受，它就会像幽灵一样从烟囱进入并打翻家具。但同样有道理的是：如果历史学没有在讨论一系列相同现象的理论学科的大门口被接受，它就会像一群老鼠那样窜入地窖并破坏地基。

47

五

艺术史学应该被视为人文学科之一，这是理所当然不在话下的。但是人文学科本身又有什么用呢？诚然，人文学科不讲究实用，又诚然，它们旨在讲述过去。人们也许会问，我们为何要从事不实用的［impractical］调查研究？我们为何要关注过去呢？

对第一个问题的回答是：因为我们关注现实。人文学科与自然科学，就像数学和哲学一样，都有着古人所谓*vita contemplativa*［沉思生活］而非*vita activa*［行动生活］的不实用前景。但沉思的生活不够真实吗？或者更准确一些说，它对我们所谓现实所做的贡献比行动的生活所做的贡献要小一些吗？

有人用一美元纸币换二十五个苹果，这是诚信之举，且使自己服从于一种理论信条，恰如中世纪的人为了赎罪券［indulgence］之所为。有人被汽车碾过，那是被数学、物理学和化学碾过。因为过沉思生活的人不免影响到行动的生活，正如他无法使行动的生活不影响到自己的思想。哲学和心理学理论、各种历史学的学说以及所有类型的推测和发现，都影响到并继续影响

着无数大众的生活。甚至连只是传播知识或学术的人，也会以适度的方式参与塑造现实的过程——人文主义的敌人也许比其朋友更敏锐地意识到这一事实。[18]就行动本身而言，不可能想象出我们的世界。正如经院哲学家所说，“行动与思想的共存”只是在上帝那里。我们的现实只能被解释为对二者的相互渗透。 48

但即便如此，我们为何要关注过去呢？回答是一样的：因为我们关注现实。没有什么比现在更真实的了。一小时之前，这个演讲属于未来。四分钟之后，这个演讲就属于过去。在我说被汽车碾过的人是被数学、物理学和化学碾过时，我不妨说他是被欧几里德［Euclid］、阿基米德［Archimedes］和拉瓦锡［Lavoisier］碾过。

我们要领悟现实就必须脱离现在。哲学和数学脱离现在以理解现实，凭借就本身而言不受制于时间的媒介［medium］来创立体系。自然科学和人文学科是靠着创立我所说的“自然有序体”和“文化有序体”的那些时空结构，来达到这一目的。此处我们涉及也许是人文学科与自然科学之间最根本的差异。自然科学观察受制于时间的自然过程，并试图理解自然过程所依据的永恒规律。实际观察只有在事情“发生”之处才有可能，亦即变化出现之处或通过实验使其出现之处。正是这些变化，最后由一些数学公式的符号来表示。另一方面，人文学科的任务不是要捕捉不然会悄然逝去之物，而是要使本来会一直沉寂之物活跃起来。人文学科不论及时间现象并使时间停止，而是渗入时间已经自行停止的领域并试图复活它。人文学科以自己的方式凝视那些 49 我称作“从时间流浮现出”的冻结的、停滞的记录，它们力图捕捉这些记录

18 在一封给*New Statesman and Nation*, XIII, 19 June 1937的信里，一位帕特·斯隆先生［a Mr Pat Sloan］为苏联［Soviet Russia］遣散教授和教师之举而辩护，说“提倡过时的、近代科学出现之前的［pre-scientific］哲学以反对科学哲学的教授，其反动势力的能量也许与武装干预部队里的士兵一样”。结果表明，他说的“提倡”还意指仅仅传播他称作“近代科学出现之前的”哲学，因为他接着说道：“今天的不列颠，有多少智者仅仅因为被灌满柏拉图和其他哲学家的著作而不能接触到马克思主义呢？这些著作在这种状况下扮演的不是中立的而是反马克思主义的角色，马克思主义者看到了这一事实。”不用说，“柏拉图和其他哲学家”的著作“在这种状况下”也扮演着反法西斯的角色，而法西斯主义者也“看到了这一事实”。

在过去得以制作并变成现时模样的过程。[19]

人文学科没有将稍纵即逝的事件简化为静态的规律，而是这般赋予静态的记录以动态的生命，人文学科不是与自然科学相抵触而是与之相辅相成。事实上二者互为先决条件并互相需要。科学——此处就这一术语的真实意义来理解，亦即对知识的一种平静与独立自主的追求，而非从属于“实用”目的——与人文学科是姊妹学科，二者都产生于那场被恰当地称为发现［discovery］（或以更广阔的历史视角称为重新发现［rediscovery］）世界与人的运动。它们是一起出生又一起再生的，如果天意如此，它们也会一起死亡又一起复活。如果文艺复兴时期人的统治［anthropocratic］文明朝着“反向的中世纪”——与中世纪神权统治［theocracy］相反的撒旦统治［satanocracy］——发展，那就不仅是人文学科，而且还有我们所知的那些自然科学都将一并消失，剩下的只是服务于弱智者的发号施令；情形似乎如此。但即便如此也不会意味着人文主义的终结。普罗米修斯［Prometheus］会被捆住并经受折磨，但由其火炬点燃的火种却不会被扑灭。

50 拉丁文的*scientia*［知识］与*eruditio*［学问］之间存在着微妙的差异，这种差异也存在于英语中的知识［knowledge］与学问［learning］之间。*Scientia*和知识，意指一种智力的拥有［mental possession］而非一种智力的过程［mental process］，可以等同于自然科学；*eruditio*和学问，意指智力的过程而非智力的拥有，则可以等同于人文学科。科学的理想目标似乎有点像控制［mastery］，而人文学科的理想目标则似乎有点像智慧［wisdom］。

马尔西利奥·菲奇诺在给波焦·布拉乔利尼［Poggio Bracciolini］之子的一封信里写道：

19 对人文学科来说，“复活”过去不是浪漫主义的理想，而是方法论的［methodological］需要。它们能表达A、B和C记录之间相互“关联”这一事实，其陈述只不过是表达这样的意思，即制作A记录的人一定了解B记录和C记录，或者了解B类和C类的记录，或是了解X记录，而X记录反过来又是B和C的来源，又或是他了解B而B的制作者也一定了解C，等等。对人文学科而言不可避免的是，它们要用“影响”“发展路线”等术语来思考和表达自己，正如自然科学用数学方程式的术语来思考和表达自己一样。

历史学是必要的，它不仅使生命令人愉快，而且使生命具有一种道德意义。本质上必死之物，通过历史而得以不朽［immortality］；缺失之物现于面前；古老之物得以恢复活力；而青年很快就与长者一样成熟。如果一位七十岁的人因其经历而被看作有智慧，那么一位活了有一千或三千年之久的人会多么有智慧呀！因为实际上，一位知晓有多少千年历史的人，人们就可以说他也活了多少千年。[20]

20　Marsilio Ficino, Letter to Giacomo Bracciolini (*Marsilii Ficini Opera omnia*, Leyden, 1676, I, p. 658): "res ipsa［sci., historia］est ad vitam non modo oblectandam, verumtamen moribus instituendam summopere necessaria. Si quidem per se mortalia sunt, immortalitatem ab historia consequuntur, quae absentia, per eam praesentia fiunt, vetera iuvenescunt, iuvenes cito maturitatem senis adaequant. Ac si senex septuagina annorum ob ipsarum rerum experientiam prudens habetur, quanto prudentior, qui annorum mille, et trium milium implet aetatem! Tot vero annorum milia vixisse quisque videtur quot annorum acta didicit ab historia."



第一篇

图像志与图像学：文艺复兴艺术研究引言

一

图像志［iconography］是艺术史研究的一个分支，这一分支关注艺术作品的题材或意义［meaning］，而不是它的形式。既然是这样，那就让我们试着去解释一方面是题材或意义与另一方面是形式之间的差别。

当一位熟人在街上举起帽子向我打招呼时，我从形式的角度所看到的仅仅是一个结构［configuration］里的某些局部变化，这个结构是由色彩［colour］、不同线条［lines］和各种体积［volumes］所组成的总体模式［general pattern］的一部分，而这个总体模式便构成我的视觉世界［world of vision］。当我习惯性地认出这个结构是一个物象［object］（绅士），局部的变化则是一个事件［event］（举帽）时，我便越过了纯粹的形式感知［formal perception］范围，进入题材或意义的第一个层面。由此感知到的意义具有一种基本的和易于理解的性质，我们可以称之为真实的意义［factual meaning］；只要把某些可见［visible］形式认作我从实际经验而知的某些物象，把物象关系上的变化认作某些行动或事件，我就能理解这种真实意义。

接下来，被如此认出的物象与事件就自然会在我内心引起一种明确的反

应。根据这位熟人的动作方式我能感觉到他的情绪好不好，感觉到他对我的
52 态度是冷淡、友善还是敌意。这些心理上的微妙差别会赋予这位熟人的各种姿势以一种更深层的意义，我们可以称之为表现性［expressional］意义。它与真实意义的区别在于：要理解表现性意义靠的不是简单的认出，而是靠“移情”［empathy］。我要理解它就需要有某种悟性，但这种悟性仍然是我实际经验的一部分，亦即我日常熟知的物象和事件的一部分。所以真实意义与表现性意义二者可以被归在一起：它们构成原初［primary］或自然意义的一类。

不过，我对举帽代表打招呼的这种认识应归入全然不同的阐释领域。这种打招呼的形式为西方世界特有且为中世纪骑士制度的遗风：披甲戴盔的人常常取下头盔以清楚地表达自己的和平意图并相信他人的和平意图。我们不会指望澳洲的丛林居民［bushman］和古代的希腊人能认识到，举帽不仅是带有某些表现性含义［connotations］的实际事件，而且还是一种礼貌的表示。要明白这位绅士举动的意义，我不仅需要熟悉实际世界的物象与事件，而且需要熟悉超出实际世界、为某种文明特有的风俗和文化传统。反过来，如果我的这位熟人没有意识到举帽的意义，他就不会觉得非要用举帽来跟我打招呼不可。至于伴随其举动的表现性含义，他可能意识到了，也可能没有意识到。因此，在我将举帽解释为礼貌地打招呼时，我认出了其中可被称作间接的［secondary］或约定性［conventional］意义；这种意义与原初或自然意义的区别在于：间接或约定性意义是可理解的［intelligible］而非可觉察的［sensible］，它已被有意识地添加到使其得以表达的实际举动里。

最后：我这位熟人的举动，除了在空间与时间里构成一个自然事件之外，
53 除了自然地表明情绪或心情之外，除了传达出一种约定性致意之外，还能向有见识的观察者显露出有助于形成其“个性”［personality］的所有因素。对形成个性具有重要影响的是：他是20世纪的人，他的民族、社会和教育背景，他之前的生活经历和现在的环境；但个性还能根据个人看待事物和对世界做出反应的特有方式来辨认，这种特有的方式如果得到理性的解释，那就该称其为哲学。在这一礼貌致意的孤立行为里，所有这些因素不会完全暴露出来，

但仍会显出一些征象。我们无法根据这个单一的行为而在内心详细描述出这位男人，只有通过整理大量的类似观察，并就我们大体知晓的有关其所处时代、国籍、阶级、知识传统等方面来阐释类似的观察，我们才能做到这一点。然而，这种内心描述会明确展示出的所有特质，在每一单个的行为中都是完全内在的；所以反过来，每一单个行为也可以根据这些特质来阐释。

由此而发现的意义可以被称作内在的［intrinsic］意义或内容；内在意义或内容是本质［essential］，而在这种情况下，另外两种意义，即原初或自然意义与间接或约定性意义则是现象［phenomenal］。这可以说是一致［unifying］原则，这一原则贯穿并说明可见事件及其可理解的意义，并且甚至决定可见事件之形成所采用的形式。这种内在的意义或内容通常位于有意选择［conscious volition］层面的上方，正如表现性意义位于这一层面的下方一样。

将这种分析结果由日常生活转换为艺术作品，我们就可以在其题材或意义中辨别出相同的三个层面：

1. **原初或自然题材**，再分为**真实题材**与**表现性题材**。对这种题材的理解是通过认出纯粹的形式［pure forms］，亦即某些具有线条与色彩的结构，或某些独特形状的青铜或石头，是对自然物象如人物、动物、植物、房屋、工具等等的再现；认出它们之间的关系是事件；并且感知到一些表现性特质，像一种姿态或姿势的忧伤特征，或是一幅室内画［interior］亲切平和的气氛。如此被认出的纯形式世界是原初或自然意义的载体，纯形式的世界可以被称作艺术母题［artistic motifs］的世界。有关这些母题的一览表［enumeration］就是对艺术作品的前图像志［pre-iconographical］描述。 54

2. **间接或约定性题材**。要理解这种题材，就要认识到拿小刀的男人形象代表圣巴多罗买［St Bartholomew］，一位手中执有［带一片叶子的］桃子的女人形象是真诚［veracity］的拟人像［personification］*，一群人物以某些姿

* 此为真理［truth］拟人像少见的变体，象征“真理来自心口如一”［Truth springs from the unison of heart and tongue］。——译注

态坐在明确安排的餐桌旁便表示是最后的晚餐 [the Last Supper]，又或是两个人物以一种固定的方式打架，则表示恶德 [Vice] 与美德 [Virtue] 格斗。在认识这类题材的过程中，我们将艺术母题及其各种组合（构图）与主题 [themes] 或概念联系起来。作为间接或约定性意义的载体如此被认出的母题可以被称作图像 [images]，而对各种图像的组合就是古代艺术理论家所说的 *invenzioni* [发明]；我们惯于称它们为故事 [stories] 和寓言 [allegories]。[1]

55 辨认这类图像、故事和寓言，则属于通常被称为"图像志"的领域。事实上，在我们宽泛地提到"与形式相对的题材"时，我们主要指的是间接或约定性题材这一层面，即明确具体的主题或概念通过图像、故事和寓言得以显现的世界。"形式分析" [formal analysis] 在沃尔夫林看来主要是分析母题和母题组合（构图）；因为严格地说，形式分析甚至须得回避诸如"人""马"或"圆柱" [column] 这类说法，更不要说像"米开朗琪罗的大卫像 [David] 两腿间丑陋的三角形"，或是"人体各关节处理得极为清晰"这类评价语了。显然，正确的图像志分析以正确地辨认母题为前提。假如那把使我们认出圣巴多罗买的小刀不是刀而是瓶塞钻 [corkscrew]，那这个图形 [figure] 就不

1 图像传达的观念不是有关具体和个体的人或物（如圣巴多罗买、维纳斯、琼斯夫人 [Mrs Jones] 或温莎城堡 [Windsor Castle]），而是有关抽象或普遍的概念比如信仰 [Faith]、奢侈 [Luxury]、智慧等等，这类图像既可以被称作拟人像，也可以被称作象征 [symbols]（不是从卡西尔理论的 [Cassirerian] 意义上来说，而是从通常意义上所说的，例如十字架，或是贞洁塔 [Tower of Chastity]）。因此寓言不同于故事，它可以被界定为拟人像和/或象征的组合。当然存在着许多中间形态的可能。人物A可以被描绘成人物B的外貌（布龙齐诺 [Bronzino] 把安德烈亚·多里亚 [Andrea Doria] 画成海神尼普顿 [Neptune]，丢勒把卢卡斯·保姆加特纳 [Lucas Paumgärtner] 画成圣乔治 [St George]），或者穿着拟人像的传统服装（乔舒亚·雷诺兹 [Joshua Reynolds] 把斯坦霍普夫人 [Mrs Stanhope] 画成着"沉思" [Contemplation] 拟人像的服装）；对具体和个体人物的描绘，无论是世俗的还是神话的，也都可以与拟人像组合，无数具有歌功颂德性质的作品就是如此。此外，故事可以传达寓言的观念，例如《道德寓意化的奥维德》[*Ovide Moralisé*] 的那些插图，又或者可以被认为是另一个故事的"原型" [prefiguration]，例如《贫穷人圣经》[*Biblia Pauperum*] 里的故事或是《拯救人类之镜》[*Speculum Humanae Salvationis*] 里的故事。这类牵强附会的意义根本不是作品内容的一部分，比如《道德寓意化的奥维德》插图便是如此，这些插图与描绘同是奥维德题材的非寓言性 [non-allegorical] 细密画的区别是看不出来的；或是这类意义导致内容的含糊不清，不过，要是这些冲突的因素消融于一时热烈的艺术气质如鲁本斯 [Rubens] 所作"梅迪奇长廊" [Galerie de Médicis] 系列大画中，这种歧义就能得以克服甚至变成一种附加的价值。

是圣巴多罗买了。而且重要的是要注意，“这个图形是圣巴多罗买的形象”这一说法暗指艺术家存心想再现圣巴多罗买的形象，而这个图形的表现性特质也许完全不是存心的。

3. **内在意义或内容**。要理解内在意义或内容，就要弄清那些揭示出一个民族、时代、阶级、宗教或哲学信仰之基本态度的根本原则［underlying principles］——它们由一种个性来表述并浓缩进一件作品中。不用说，这些原则都由“构图方法”和“图像志意义”两方面来显示，而且还使人们更加清楚地理解这两方面。在14和15世纪时，比如（最早的实例可以确定年代为约1300年），传统类型的圣母马利亚［Virgin Mary］躺在床上或长榻上的耶稣诞生图，常常被一种表现圣母跪在圣子面前朝拜的新类型所替代。从构图的角度来看，这种变化大致说来意味着三角形图式替代了长方形图式；从图像志的角度来看，这意味着一种新主题的引进会得到如伪波拿文都拉［Pseudo-Bonaventure］和圣布里吉特［St Bridget］这类作者系统的文字阐述。但同时这种变化还揭示出一种新的、中世纪晚期特有的情感态度。对内在意义或内容做出真正透彻的阐释，甚至可能说明某个国家、时代或某个艺术家的各种工艺程序特征，例如米开朗琪罗偏爱石雕而不是青铜雕塑，又或是他的素描里排线［hatchings］的独特用法，都表明一种相同的基本态度，这种基本态度在米氏风格所具有的其他各种特质中也显而易见。在如此将纯形式、母题、图像、故事和寓言想象为对根本原则的表现时，我们把所有这些元素解释成恩斯特·卡西尔［Ernst Cassirer］所说的“象征”意义。只要我们局限于说明莱奥纳尔多·达芬奇的著名湿壁画表现了十三个男人围着一张餐桌，而这群男人代表最后的晚餐，那我们就在讨论艺术作品本身，我们还将作品的构图特征和图像志特征解释为其自身的特性或特质。但当我们试图将这件作品理解成有关莱奥纳尔多个性的文献，或是理解成有关意大利文艺复兴盛期文明的文献，或理解成有关一种特有的宗教态度的文献时，我们便将这件作品当作另外一件事［something else］的一种征象［symptom］来讨论了，这一征象会在无数种其他征象中表现出来，而且我们会将作品的构图特征和图像志特

56

征解释为有关这“另外一件事”更具体的证据。发现与阐释这些“象征”意义（这些意义艺术家本人常常并不知晓，而且甚至会显然不同于他存心想要表达的意义），就是我们可以称作“图像学”［iconology］而非“图像志”的研究对象。

57

［“graphy”这个后缀源于希腊语的动词*graphein*，意指“书写”；它暗指对过程做纯粹的描述，通常实际是统计的一种方法。所以，图像志就是对图像做出描述和分类，非常像人种志（ethnography）对不同人种做描述和分类：图像志是一种有限的，且可以说是辅助性的研究，它告诉我们关于特定的主题在何时（when）与何地（where）凭借何种（which）特定的母题而得以图像化（visualized）。它告诉我们被钉上十字架的基督（Christ）是在何时与何地被裹上缠腰布或是穿上长罩衫；基督何时与何地被用四枚或三枚钉子钉上十字架；美德与恶德如何（how）在不同的世纪和环境里得以再现。图像志在回答所有上述问题时，都极大地有助于确定年代、出处，而且间或有助于确定真迹；并为所有进一步的阐释提供必要的基础。然而，图像志并不试图为自己做出这种阐释。它收集证据并加以分类，但并不认为自己有义务或有资格去审查这种证据的起源及意义：不同“类型”之间的相互影响；神学观念、哲学或政治观念的影响；个体艺术家和赞助人（patrons）的目的和意愿；可理解的概念与其在每一具体实例中所呈现的可见形式之间的相互关系。总之，所有这些元素构成了艺术作品的内在内容，如果对这种内容的认识应该能用语言来表达和传播，那就必须使之一目了然，而图像志只不过考虑到所有这些元素的一部分。

正是由于普通的用法尤其在美国对“图像志”这一术语有这些苛刻的限定，因此只要图像志摆脱其孤立状态并与其他方法相结合，无论这方法是历史学的、心理学的还是批判性的，我都打算重新使用那个极为古老的词“图像学”，以使我们能尝试着将其用于解开斯芬克斯之谜。因为正如“graphy”这个后缀的意思是某种描述，而“logy”这个后缀——源于*logos*，意指“想法”或“道理”——其本义则是某种阐释。例如，“人种学”（ethnology）在

58

《牛津词典》（*Oxford Dictionary*）里被界定为一门“有关人种的**科学**”，而该词典将“人种志”界定为“对不同人种的**描述**”，韦氏词典（Webster）则明确告诫不要混淆这两个术语，因为“人种志严格地限定于对不同民族和种族做纯粹描述性的讨论，而人种学指的是对不同人种做比较研究”。所以我把图像学想象为已变成阐释性的图像志，由此而变成艺术研究中不可或缺的组成部分，而不限于起着统计概述的初步作用。然而，毋庸置疑存在着某种危险，那就是图像学会表现得不像是相对于（科学）人种志的（科学）人种学，倒像是相对于（技术）天体制图术（astrography）的（方术）占星术。——作者补笺］

因此，图像学是一种源于综合而非分析的阐释方法。所以正如对母题的正确辨认是对母题做出正确的图像志分析的前提，对图像、故事和寓言的正确分析也是对它们做出正确的图像学分析的前提——除非我们讨论的艺术作品里整个间接或约定性题材的层面被消除，从母题到内容的直接转变得以完成，如我们讨论欧洲风景画、静物画和风俗画时的情形一样，更不必说“非写实”［non-objective］艺术了。

这样一来，我们如何在前图像志描述、图像志分析和图像学阐释这三个层面上从事研究时做到“正确”呢？

就前图像志描述而言，它没有越出母题世界的范围，问题似乎十分简单。线条、色彩和体积对物象与事件的再现构成母题世界，而物象与事件之所以能被辨认出来，正如我们所知，是基于我们的实际经验。人人都认得出人、动物和植物的形状和活动方式，也都分得清愤怒的与愉快的面部表情。当然，在特定的情形中我们的个人经验范围可能不够广泛，如当我们发现自己碰见画的是过时或陌生的工具，或者碰到画的是我们未知的植物或动物。在这类情形中，我们不得不靠查阅书籍或请教专家来拓展自己的实际经验范围；但是我们不要脱离实际经验本身的层面，不用说，实际经验本身使我们知道要请教什么类型的专家。

59

可甚至在这一层面我们也遇到一个特殊的难题。暂不考虑作品中描绘的

物象、事件和表情，由于艺术家的无能或蓄意为之可能辨不出来，我们无法照例不加区别地将自己的实际经验应用于艺术作品，以做出正确的图像志描述或正确地分辨出原初题材。我们的实际经验必不可少，且足以用作前图像志描述的素材，但它并不能保证这种描述正确无误。

罗吉尔·凡·德尔·韦登［Roger van der Weyden］的《东方三博士》［*Three Magi*］现藏于柏林［Berlin］凯泽·弗里德里希博物馆［Kaiser Friedrich Museum］（图版1），对这幅作品的前图像志描述当然要回避使用如“东方博士”“幼年耶稣”［Infant Jesus］等等这类术语。但前图像志描述不得不提及见到一个小孩在天上的显形［apparition］。我们如何知道这个小孩是个显形呢？说它被一圈金色光线的光环［halo］围绕，这不足以证明这种假定，因为类似的光环也常常会在一些耶稣诞生图里见到，而那些图中的幼年耶稣却是实在的。说罗吉尔画中的小孩是个显形，只能由他盘旋在空中这一附加事实来推断。但我们又是如何知道他盘旋在空中的呢？他的姿态就如他实际坐在靠垫上一样；事实上，罗吉尔极有可能将一幅画小孩坐在靠垫上的素描写生用于这幅油画。对于我们认为柏林藏品中的小孩是显形这个推断唯一令人信服的解释，是他被描画成在空中而没有任何可见的支撑物。

60 但是，我们能举出许多图画里的人、动物和无生命的物体好像违背万有引力定律［law of gravity］地悬空着，而不需要去假扮成各种显形。如藏于慕尼黑国家图书馆［Staatsbibliothek of Munich］的《奥托三世的四福音书》［*Gospels of Otto III*］中一幅细密画里，整个城市画在一个虚空［empty space］当中而那些参加活动的人物却站在坚实的地面上（图版2）。[2] 没有经验的观者极有可能以为这座城市是由某种魔法吊在空中。可在这种情形下，没有支撑物却并不表示自然法则不可思议地失效了。这个城市就是寡妇之子复活之地、真实的拿因［Nain］城。在一幅约公元1000年的细密画里，“虚空”并不算是一种真实立体的表现方式，不像它在更写实的时期里表现的那样，而是作为

2 G. Leidinger, *Das sogenannte Evangeliar Ottos III*, Munich, 1912, Pl. 36.

一种抽象、虚幻的背景。那奇怪的半圆形应该是塔楼的基础，它表明在我们这幅细密画的更写实的范本 [prototype] 那里，这座城市曾坐落在丘陵地带，但被借用到不从透视法写实的角度考虑空间的画面里。于是，虽然凡·德尔·韦登的画里那没有支撑的人物算是显形，而奥托时代细密画中那漂浮的城市却并没有什么超自然的含义。我们想到这两种截然不同的解释，靠的是油画的"写实"特性和细密画的"非写实"特性。但我们瞬间且几乎无意识理解到的这些特性，不一定会使我们相信自己总是能对艺术作品提出正确的前图像志描述，而不先对其历史"地位"做出某种程度上的推测。虽然我们相信自己是基于我们纯粹的实际经验来分辨母题，实际上我们在读解"我们的所见" [what we see] 时，依据的是以不同历史环境中的形式来表现物象与事件的方式 [manner]。在从事前图像志描述时，我们将自己的实际经验置于一种纠正的准则 [corrective principle] 之下，这一准则可称作是有关风格 [style] 的历史研究。[3]

61

图像志分析是讨论图像、故事和寓言而不涉及母题，其前提当然不止于认识那些我们靠实际经验而得知的物象与事件。图像志分析的前提是认识那些由文字资料 [literary sources] 来传播的特定主题或概念，不论这种知识是通过有目的的阅读还是口头的传统而获得。澳洲的丛林居民就认不出最后晚餐的主题；对他而言，最后的晚餐只是传达出一个兴奋的晚宴印象。要理解这幅画的图像志意义，他就必须使自己熟知四福音书的内容。一旦涉及所表

3　通过"风格史研究"来纠正对个体艺术作品的阐释，而"风格史研究"反过来也只能通过对个体作品的阐释而逐步建立起来，这也许看来像是一种恶性循环。这的确是一种循环，但不是恶性的，而是方法论的循环（比较E. Wind, *Das Experiment und die Metaphysik*, Tübingen, 1934, p. 28; idem, "Some Points of Contact between History and Natural Science", *Philosophy and History Essays Presented to Ernst Cassirer*, Oxford, 1936, p. 255ff.）。我们无论是讨论历史现象还是自然现象，个别观察要具有"事实"的性质，只有与其他和类似观察相联系而使整个系列"有意义"。因此，这个"意义"完全能够作为一种检验法 [control]，用于对同一现象范围内新的个别观察做出解释。不过，如果这个新的个别观察明显不能依据整个系列的"意义"来解释，如果错误的结果是无法证实，那么我们就须得重新阐述整个系列的"意义"以包含这个新的个体观察。当然，这种*circulus methodicus* [方法论循环] 不仅适用于对母题的解释与风格史研究的关系，而且适用于对图像、故事和寓言的解释与类型史研究的关系，还适用于对内在意义的阐释与总体文化征象史研究的关系。

现的主题不是圣经故事，或不是普通“受过教育的人”恰好熟知的历史和神话故事，我们全部也都成了澳洲丛林居民。在这种情况下，我们也必须设法62 使自己熟悉那些作品的作者读过或知道的东西。另一方面，熟悉由文字资料传播的特定主题和概念，是图像志分析的必要和充足素材，但这并不保证图像志分析正确无误。我们无法靠不加区别地将我们的文学知识应用于母题而做出正确的图像志分析，正如我们无法靠不加区别地将我们的实际经验应用于形式而做出正确的前图像志描述一样。

17世纪威尼斯画家弗朗切斯科·马费伊［Francesco Maffei］的一幅画，表现一位美貌的年轻女子左手持剑，右手端着一个大托盘，上面盛有一颗被斩首的男人头（图版3），该作发表时画的是莎乐美［Salome］拿着施洗者约翰［St John the Baptist］的头。[4]确切地说，圣经告诉我们托盘盛着施洗者圣约翰的头被呈现给莎乐美。可那把剑又是怎么一回事呢？莎乐美并没有亲手斩首施洗者约翰。请注意，圣经给我们讲过另一美貌女子与斩首男人有关，她就是犹滴［Judith］。这样一来场面就完全颠倒了。马费伊画里的剑应该是对的，因为犹滴亲手砍下了荷罗孚尼［Holofernes］的头颅，但是托盘却不符合犹滴主题，因为原文清楚地说到荷罗孚尼的头颅被放进了袋子里。于是，我们就有了两条同样正确又同样前后矛盾的文字资料适用于这幅画。如果我们要将其解释为画的莎乐美，那原文就应该说的是托盘而不是剑；如果我们要将其解释为画的犹滴，那原文就应该说的是剑而不是托盘。假如我们只得信赖文字资料的话，我们就会全然不知所措。幸好我们没有这样做。正如我们能通过查究以不同历史环境中的形式来表现物象与事件的方式，即查究风格63 历史来补充和纠正我们的实际经验一样，我们也能通过查究以不同历史环境中的物象与事件来表现特定主题或概念的方式，即查究类型历史来补充和纠正我们有关文字资料的知识。

我们就眼前的这一事例应当去查询一下，在弗朗切斯科·马费伊作此画

4 G. Fiocco, *Venetian Painting of the Seicento and the Settecento*, Florence and New York, 1929, Pl. 29.

之前或是有人确实无疑地（因包括例如犹滴的侍女而确实无疑）描绘出犹滴拿着原文里没有的托盘；或是有人确实无疑地（因包括例如莎乐美的父母而确实无疑）描绘出莎乐美手持原文里没有的剑。说来也怪，虽然我们举不出一例画持剑的莎乐美，可是我们在德国和意大利北部碰见过几幅16世纪的画描绘拿托盘的犹滴；[5]所以有“拿托盘的犹滴”这一“类型”，却没有“持剑的莎乐美”这一“类型”。我们根据这一点可以有把握地推断马费伊画的也是犹滴，而不是人们曾经以为的莎乐美。

我们可以进一步查询艺术家们为什么觉得有权将托盘母题从莎乐美搬到犹滴身上，而不是将剑这一母题从犹滴搬到莎乐美身上。这个问题还是要通过查究类型的历史才能得到答案，现有两种解释。一种解释说的是，剑为犹滴、许多殉道者以及一些美德如正义［Justice］、刚毅［Fortitude］等的一个被确认和表示尊敬的标志物［attribute］；因此剑不能妥当得体地搬到一个淫荡的少女身上。另一种解释是，在14和15世纪时，盛有施洗者圣约翰头颅的大托盘已变成单独的供奉图像（*Andachtsbild*），尤其流行于北方诸国和意大利北部（图版4）；这一图像从表现莎乐美故事的画面里单挑出来，其方式几近依偎在主［the Lord］怀里的福音书作者圣约翰［St John the Evangelist］群像逐渐从最后晚餐图里单挑出来，又或是像圣母分娩从耶稣诞生图里单挑出来一样。这种供奉图像的存在，在斩首的男人头颅与托盘之间确立了一种固定的概念关联，因此托盘母题在犹滴图像里替代麻袋母题，比起剑这一母题挤进莎乐美图像要容易一些。　64

最后，图像学阐释所需要的不止于熟悉那些通过文字资料传播的特定主

5　意大利北部的作品中有一幅被认定为罗马尼诺［Romanino］所作并藏于柏林博物馆［Berlin Museum］，此前该馆将其著录为《莎乐美》，尽管背景中有侍女、睡着的士兵和耶路撒冷城［Jerusalem］（No. 155）；另一幅被认定为罗马尼诺的弟子弗朗切斯科·普拉托·达·卡拉瓦乔［Francesco Prato da Caravaggio］所作（著录参见柏林图录［the Berlin Catalogue］），第三幅为贝尔纳多·斯特罗齐［Bernardo Strozzi］所作，他是热那亚［Genoa］人却几乎与弗朗切斯科·马费伊同时活跃在威尼斯。“拿托盘的犹滴”这一“类型”极有可能起源于德意志。已知最早的一例（为一位约1530年与汉斯·巴尔东·格里恩［Hans Baldung Grien］有亲戚关系的无名画家所作）发表于G. Poensgen, “Beiträge zu Baldung und seinem Kreis”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, VI, 1937, p. 36ff.。

题或概念。我们希望理解除贯穿于创作和解释图像、故事和寓言之外，还贯穿于选择和表现母题的那些基本原则，它们甚至赋予形式布局和所用技术程序以意义，此时我们不能指望找到一篇具体的文本会符合那些基本原则，就如《约翰福音》13章21节以下文本符合最后晚餐的图像志一样。要理解这些原则，我们需要一种可媲美诊断医师技能的心理能力——我对这种能力的描述不会好于那个名声不太好的术语“综合直觉”[synthetic intuition]，这种能力在有天赋的外行那里比在有学问的学者那里会得到更充分的发挥。

不过，这种阐释的缘由越是主观和非理性的（因为每种直觉方式都取决于阐释者的心理和“*Weltanschauung*”[世界观]），就越是需要运用那些只在事关图像志分析和前图像志描述时必需的纠正法与检验法[controls]。既然

65 连我们的实际经验和有关文字资料的知识，不加区别地用于阐释艺术作品时都会误导我们，那全然依赖我们的直觉又会有多么地危险啊！因此，正如我们须洞悉不同历史环境中诸形式（风格史研究）表现物象与事件的方式，以纠正我们的实际经验；又如我们须洞悉不同历史环境中物象与事件（类型史研究）表现特定主题和概念的方式，以纠正我们有关文字资料的知识；我们也必须或更须，洞悉不同历史环境中特定主题和概念表现人类心智的普遍与本质倾向，以纠正我们的综合直觉。这即是可被称作有关总体文化征象——或恩斯特·卡西尔所说的“象征”——的历史研究。艺术史家需要去核查他所认为的作品或成组作品的内在内容，他关注这些作品，并与他所认为的其他文化文献的内在内容做对比，这些文献历史上与那件作品或那组作品相关，因此他要尽可能多地掌握这类文献：这类文献能证明调查研究中的个人、时代或国家所具有的政治、文学、宗教、哲学以及社会倾向。不用说，反过来，政治生活、文学、宗教、哲学以及社会状况方面的历史学家应该如此利用艺术作品。在同一层面上相互交汇而非互为陪衬的各门人文学科，正是要探求内在的意义或内容。

综上所述：当我们想非常严谨地表达自己的思想时（当然这在我们日常交谈和写作中并不总是必要的，因为此时一般的上下文便使所用词语的意义

显得非常清楚），我们必须区分题材或意义的三个层面，最低的层面通常混同于形式，第二个层面是不同于图像学的图像志的专门领域。无论我们涉足于哪一层面，我们的鉴别与解释都有赖于个人的素养，也正是出于这一原因，我们的鉴别与解释又须得到补充和纠正，这种补充和纠正凭借着对历史进程的洞悉，而一切的历史进程均可被称为传统。 67

我用一个简表来归纳出我一直试图讲清楚的问题。但我们必须记住，简表中区别清晰的不同类别似乎标示出三个独立的意义层面，而实际上却指的是一种现象的各个方面，这种现象就是艺术作品是一个整体。所以在实际工作中，此处像是三个不相关的研究活动所采用的探讨方式，会相互融合为一个有机的和不可分割的过程。

解释的对象	解释的行为	解释所需的素养	解释的纠正准则（有关传统的历史研究）
I **原初**或**自然**题材——（A）真实的，（B）表现性的——构成艺术母题的世界	**前图像志描述**（和伪形式分析）	**实际经验**（熟悉**物象与事件**）	有关**风格**的历史研究（洞悉不同历史环境下**形式**表现**物象与事件**的方式）
II **间接**或**约定性**题材，构成**图像**、**故事**和**寓言**的世界	**图像志分析**	**文字资料的知识**（熟悉具体的**主题**与**概念**）	有关**类型**的历史研究（洞悉不同历史环境下**物象与事件**表现特定**主题**或**概念**的方式）
III **内在意义**或**内容**，构成“象征”意义的世界	**图像学阐释**	**综合直觉**（熟悉**人类心智的本质倾向**），基于个人心理和“**世界观**”	有关总体**文化征象**或“**象征**”的历史研究（洞悉不同历史环境下特定主题和概念表现人类心智本质倾向的方式）

二

接下来从一般图像志与图像学问题转而讨论具体的文艺复兴时期图像志与图像学问题时，我们自然会十分关注文艺复兴［Renaissance］因之而得名的

那种现象：古希腊罗马时期［classical antiquity］的再生。

叙述艺术历史的早期意大利作家，如洛伦佐·吉伯尔蒂［Lorenzo Ghiberti］、利昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂［Leone Battista Alberti］，尤其是乔治·瓦萨里［Giorgio Vasari］，都认为古典艺术在基督教时代之初就被废弃了，直到它成为文艺复兴风格的基础时才得以复兴。在这些作家看来，之所以被废弃是因为蛮族入侵以及早期基督教长老和门徒的反对。

早期作家们这样的看法既对又不对。他们不对之处是传统在整个中世纪并没有完全中断。古典的文学、哲学、科学和艺术诸观念继续存在有数百年，尤其在查理曼［Charlemagne］及其追随者有意复兴这些观念之后。不过，这些早期作家正确之处在于，当文艺复兴运动开始时，对古迹的一般态度发生了根本性的变化。

68

中世纪的人们并没有无视古典艺术的视觉价值，而且他们还强烈地关注古典文学的知识价值与诗性价值。但很明显的是，正是在中世纪盛期（13和14世纪），古典母题并没有用于表现古典主题，反过来，古典主题也并未通过古典母题来表现。

例如，人们在威尼斯的圣马可大教堂［St Mark's］立面［façade］能看到两幅尺寸相同的大浮雕，一幅是公元3世纪罗马人的作品，另一幅是几乎正好一千年后在威尼斯制作的作品（图版5、6）。[6]两幅浮雕的母题实在太像了，竟使我们认为中世纪的石雕匠是有意模仿那件古典作品来给它配个对。但罗马人的浮雕表现赫耳枯勒斯［Hercules］肩扛厄律曼托斯山的野猪［Erymanthean boar］朝向欧律斯透斯王［King Euristheus］，而中世纪的石雕匠则用鼓起的衣饰［billowy drapery］替代狮子的毛皮，用龙［dragon］替代受惊的欧律斯透斯王，用牡鹿［stag］替代野猪，由此而将这一神话故事变成了有关救世的寓言。在12和13世纪的意大利和法国艺术中，我们发现了大量的相似情况；亦即直接与有意地借用古典母题，而异教徒的主题也变成了基督

6　插图参见E. Panofsky and F. Saxl, "Classical Mythology in Mediaeval Art", *Metropolitan Museum Studies*, IV, 2, 1933, p. 228ff., p. 231。

教主题。只要提到这种所谓原始文艺复兴［proto-Renaissance］运动的最著名实例便足矣：圣伊莱斯隐修院［St Giles］和阿尔勒［Arles］的一些雕塑；兰斯主教座堂［Rheims Cathedral］里有名的《圣母往见》［*Visitation*］，此作品长期被认作是16世纪的；或是尼科洛·皮萨诺［Nicolo Pisano］的《博士来拜》［*Adoration of the Magi*］，其中圣母马利亚与婴儿耶稣的群像显示出了现仍存于比萨［Pisa］公墓［Camposanto］的菲德拉石棺［Phaedra Sarcophagus］的影响。不过，比这些直接模仿更为常见的，是显示古典母题持续不停并在传统上流传的那些实例，其中有些母题连续地用于种类繁多的基督教图像。

69

通常，这类重新阐释［reinterpretations］得益于某种图像志上的类同甚至就是受其启发。如俄耳甫斯［Orpheus］的形象用于表现大卫，或是赫耳枯勒斯将［恶犬］刻耳柏罗斯［Cerberus］从冥府［Hades］拽出的类型，用于描写基督把亚当拖出地狱边境［Limbo］。[7]但在有些实例里，古典原型与其被基督教借用之间就是纯粹的构图关系。

另一方面，在哥特式时期［Gothic］的泥金写本画家［illuminator］必须描述拉奥孔［Laocoön］的故事时，拉奥孔就变成一个哥特式装束的粗野且秃顶的老男人，他用来攻击那头献祭公牛的应该是一把斧子，而那两个小男孩在画面的底部飘着，几条海蛇则轻快地从一摊水里浮现了出来。[8]埃涅阿斯［Aeneas］与狄多［Dido］表现得像一对中世纪的时髦情侣在下棋，又或是表现成群像如先知拿单［the Prophet Nathan］站在大卫面前，而不是像传统的英雄那样站在自己的情妇面前（图版7）。还有提斯柏［Thisbe］是在一块哥特式墓碑上等待皮刺摩斯［Pyramus］，墓碑上刻有铭文"*Hic situs est Ninus rex*"［尼努斯国王长眠于此］，铭文前有一个常见的十字架（图版8）。[9]

在我们追问为何被赋予非古典意义的古典母题，与由非古典人物在非古典背景中来表现的古典主题之间存在这种奇特的分离时，明显的答案似乎在

7　参见K. Weitzmann, "Das Evangelion im Skevophylakion zu Lawra", *Seminarium Kondakovianum*, VII, 1936, p. 83ff.。

8　Cod. Vat. lat. 2761，插图参见Panofsky and Saxl, op. cit., p. 259。

9　Paris, Bibliothèque Nationale, MS. lat. 15158，注明年代为1289年，插图参见Panofsky and Saxl, op. cit., p. 272。

于再现［representational］传统与文本［textual］传统之间有不同之处。艺术家将赫耳枯勒斯的母题用于基督图像，或是将阿特拉斯［Atlas］的母题用于四福音书作者图像（图版9、10）[10]，他们凭借面对视觉原型［visual models］

70 的印象来工作，他们或是直接临摹古典作品，或是模仿更近代却通过一系列中介变化能追溯到古典范本的作品。那些把美狄亚［Medea］表现成中世纪的公主，或是把朱庇特［Jupiter］表现成中世纪法官的艺术家，他们将仅见于文字资料的描述转变成了图像。

71 上述是非常真实的，而将有关古典主题，尤其是有关古典神话的知识

10 C. Tolnay, "The Visionary Evangelists of the Reichenau School", *Burlington Magazine*, LXIX, 1936, p. 257ff., 做出的重要发现是，坐在圆球上支撑天国光轮的福音书作者的感人形象（首次出现于Cod. Vat. Barb. lat. 711；即本书图版9），将基督环以光轮的圣像［Christ in Majesty］特征与一位希腊罗马天神的特征相结合。不过，正如托尔内［Tolnay］本人所指出的，Cod. Bard. 711里的福音书作者“明显用力支撑着一块云团，这云团一点都不像圣光［spiritual aura］，倒像是由几个圆圈分节组成的有形重体，蓝色与绿色交替出现，整个外轮廓形成一个圆圈。……它被误解为要表现**球形的天国**”（黑体为我所加）。我们根据这点可以推断，这类图像的古典范本不是天神开洛斯［Coelus，多作Caelus］轻轻举着鼓起的衣饰（the *Weltenmantel*［宇宙的外罩］），而是阿特拉斯痛苦地蒙受天体的重压（比较G. Thiele, *Antike Himmelsbilder*, Berlin, 1898, p. 19ff.）。Cod. Barb. 711（Tolnay, Pl. I. *a*）里的圣马太，由于球体的重压而低着头，左手仍靠近左臂，这明显让人想起阿特拉斯的古典类型，而另一典型的阿特拉斯姿势用于福音书作者的突出实例参见于Clm. 4454, fol. 86, v.（插图参见A. Goldschmidt, *German Illumination*, Florence and New York, 1928, Vol. II, Pl. 40）。托尔内（注13和14）能够注意到这种类似性并引证Cod. Vat. Pal. lat. 1417, fol. 1里对阿特拉斯与［圣经人物］宁录［Nimrod］的描绘（插图参见F. Saxl, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer Handschriften des lateinischen Mittelalters in römischen Bibliotheken*［*Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissennschaften*, phil.-hist. Klasse, VI, 1915, Pl. XX, Fig. 42］；本书图版10）；但他似乎认为阿特拉斯类型仅仅是开洛斯类型的派生物。但甚至在古代艺术中，对开洛斯的描绘似乎由对阿特拉斯的各种描绘进化而成，在卡洛林［Carolingian］、奥托［Ottonian］和拜占庭［Byzantine］艺术中（尤其在赖谢瑙［Reichenau］画派中），纯正古典形式的阿特拉斯形象要比开洛斯的形象常见得多，它既作为证明宇宙性质的拟人像，又作为一种女像柱［caryatid］。从图像志的角度来看，福音书作者也类似阿特拉斯而不是开洛斯。人们认为开洛斯管辖天国。而人们认为阿特拉斯支撑着天国，且在寓言的意义上“认识”天国；他被认作是将*scientia coeli*［天国的知识］传授给赫耳枯勒斯的一位伟大的天文学家（Servius, *Comm. in Aen.*, VI, 395; 随后，例如Isidorus, *Etymologiae*, III, 24, 1; Mythographus III, 13, 4, in G. H. Bode, *Scriptorum rerum mythicarum tres Romae nuper reperti*, Celle, 1834, p. 248）。因此开洛斯的类型用于表现上帝则是始终如一的（参见Tolnay, Pl. I, *c*），而阿特拉斯的类型用于表现四福音书作者也同样是始终如一的，福音书作者像阿特拉斯“认识”天国但不管辖天国。在那位爱尔兰流亡者［Hibernus Exul］说阿特拉斯*Sidera quem coeli cuncta notasse volunt*［他们认为他标出了天上的所有星座］（*Monumenta Germaniae, Poetarum latinorum medii aevi*, Berlin, 1881—1923, Vol. I, p. 410）时，阿尔昆［Alcuin］则如此称呼福音书作者圣约翰：*Scribendo penetras caelum tu, mente, Johannes*［约翰，你用心书写而进入天国］（ibid., p. 293）。

传递至并存留于整个中世纪的这一文本传统，不但对中世纪研究者而言，而且对文艺复兴图像志研究者而言，至今都是最为重要的。因为甚至在意大利的15世纪［Quattrocento］，许多人都还是从这一复杂且常常讹误繁多的传统而非纯正的古典文献中，获得有关古典神话和相关题材的一些观念。

我们限定于讨论古典神话，这一传统的多种途径可以概括如下。晚期的希腊哲学家们已经开始将异教诸神和半神半人［demigods］解释为不过是对大自然威力或道德品质的各种拟人化［personifications］，其中有些哲学家竟至于将它们解释为后来被神化的凡人。在罗马帝国的最后一百年里，这些倾向得到了极大的强化。在基督教神父们力图证明异教诸神要么是幻想要么是凶恶的魔鬼时（从而传播了有关它们的许多珍贵资料），而异教世界本身则已变得如此地疏离自己的神祇，竟使有知识的公众只得在百科全书、说教诗或小说、有关神话的专论及对古典诗人的评论里研读那些神祇。这些古代晚期著作里的神话人物得到了寓言式的解释，或者用中世纪的说法是"道德寓意化"［moralized］，其中重要的著作是马耳提阿努斯·卡佩拉［Martianus Capella］的《论墨丘利与语文学的紧密结合》［*Nuptiae Mercurii et Philologiae*］、孚尔革恩提乌斯［Fulgentius］的《神话集》［*Mitologiae*］，尤其是塞耳维乌斯［Servius］有关维吉尔［Virgil］著作的绝佳评论，这一比维吉尔的文本长三四倍的评论也许有着更广泛的读者。 72

这些著作以及同类的其他著作在整个中世纪得到全面的运用和进一步阐发。神话艺术［mythographilcal］知识于是得以保存，并为中世纪的诗人和艺术家所用。第一，始于早期作家如比德［Bede］和塞维利亚的伊西多尔［Isidorus of Seville］在百科全书中的阐发，得到哈尔班·毛鲁斯［Hrabanus Maurus］（9世纪）的延续，并在博韦的樊尚［Vincentius of Beauvais］、布鲁内托·拉蒂尼［Brunetto Latini］、巴塞洛米厄斯·安格利枯斯［Bartholomaeus Anglicus］等人卷帙浩繁的中世纪盛期著作中达到顶点。第二，有关中世纪对古典和古代晚期文本的评论，尤其是对马耳提阿努斯·卡佩拉《论墨丘利与语文学的紧密结合》的评论，爱尔兰的［Irish］学者们如约翰奈斯·司各脱

斯·埃里金纳[Johannes Scotus Erigena]又为之作注，并得到欧塞尔的雷米吉乌斯[Remigius of Auxerre](9世纪)的权威评注。[11] 第三，有关一些神话专论如所谓《神话作家I》[*Mythographi I*]和《神话作家II》[*II*]，它们在年代上仍属早期且主要依据孚尔革恩提乌斯和塞耳维乌斯的著作。[12] 这类著作中最重要的是所谓《神话作家III》[*Mythographus III*]，被推测为与一位英格兰人、伟大的经院哲学家亚历山大·内克姆[Alexander Neckham](1217年卒)有关；[13] 他的专论是对1200年左右已知全部知识做出的绝佳概述，应称作中世纪盛期神话艺术的总结性汇编，甚至被彼特拉克用于其叙事诗《阿非利加》[*Africa*]里描述异教诸神的形象。

在《神话作家III》与彼特拉克的时代之间，希腊罗马神祇得到了进一步的说教化解释。古代神话的人物不仅得到说教式的解释，而且还相当明确地与基督教信仰联系了起来，例如皮剌摩斯被解释成基督，提斯柏被解释作人的灵魂，狮子则被解释为邪恶弄脏了它的衣服；而萨图恩[Saturn]用作神职人员行为举止的榜样，则既表示善意也表示恶意。这类著作的实例有法文本《道德寓意化的奥维德》[14]，约翰·赖德沃尔[John Ridewall]的《隐喻化的孚尔革恩提乌斯》[*Fulgentius Metaforalis*][15]，罗伯特·霍尔克特[Robert Holcott]的《道德寓言》[*Moralitates*]和《罗马人的功绩》[*Gesta Romanorum*]，尤其是一位法国神学家在约1340年用拉丁文写的《道德寓意化的奥维德》[*Moralized Ovid*]，这位神学家名叫佩特汝斯·柏耳科里乌斯[Petrus Berchorius]或是叫皮埃尔·贝尔叙尔[Pierre Bersuire]，他本人与彼特拉克相识。[16] 他的著作前面附有一章异教诸神专论，主要依据《神话作家III》，

73

11 参见H. Liebeschütz, *Fulgentius Metaforalis*... (Studien der Bibliothek Warburg, IV), Leipzig, 1926, p. 15 and p. 44ff.；另比较Panofsky and Saxl, op. cit.，尤其是p. 253ff.。

12 Bode, op. cit., p. 1ff.

13 Bode, ibid., p. 152ff. 有关作者问题，参见H. Liebeschütz, op. cit., p. 16ff. 及各处。

14 Ed. by C. de Boer, "Ovide Moralisé", *Verhandelingen der kon. Akademie van Wetenschapen*, *Afd. Letterkunde*, new ser., XV, 1915; XXI, 1920; XXX, 1931–1932.

15 Ed. H. Leibeschütz, op. cit.

16 "Thomas Walleys" (or Valeys), *Metamorphosis Ovidiana moraliter explanata*, 此处采用1515年的巴黎版。

但充实了一些具体的基督教道德说教，这篇引言连同一些简洁的道德说教，以《阿尔布里枯斯的诸神形象手册》[*Albricus, Libellus de Imaginibus Deorum*] 之名独立成书而广为流行。[17]

一种新的、极重要的写作始于薄伽丘 [Boccaccio]。他在《诸神谱系》[*Genealogia Deorum*] 中[18]，不仅对自约1200年以来得到极大扩充的材料做出了新的概述，而且还有意试图返回到真正的古代文献并小心地对之做相互校勘。他的专论标志着人们开始对古希腊罗马时期采取一种批判性或科学性态度，可以被称作真正有学识的文艺复兴时期专论的先声，如L. G. 吉拉尔杜斯 [L. G. Gyraldus] 所作的《论异教诸神……概要》[*De diis gentium... Syntagmata*]，吉拉尔杜斯从自己的观点来看，完全有资格看不起他那位最受欢迎的中世纪前辈，视他为"卑贱与不可信赖的作家"[19]。

应当注意的是，直到薄伽丘的《诸神谱系》之前，中世纪神话文学艺术的活动中心都是一个普遍远离直系地中海传统的区域：爱尔兰、法国北部和英格兰。特洛伊组诗 [Trojan Cycle]，这一通过古希腊罗马时期传到后世的最重要的史诗主题也是如此；其第一部权威的中世纪修订版《特洛伊传奇》[*Roman de Troie*] 便常常被简写、归纳和翻译成其他各种地方语言，这应归功于伯努瓦·德圣莫尔 [Benoît de Ste More，多作Benoît de Sainte-Maure]，他是布里塔尼 [Brittany] 的本地人。我们甚至有权讨论原始人文主义 [proto-humanistic] 运动，即积极关注古典主题而不顾古典母题，这一运动以欧洲北部地区为中心；与之相反的是原始文艺复兴运动，即积极关注古典母题而不顾古典主题，这一运动以普罗旺斯 [Provence] 和意大利为中心。我们必须记住一个值得注意的事实：为了理解严格意义上的文艺复兴运动，彼特拉克在描述其罗马祖先的诸神时不得不查阅由一位英格兰人写的概述，而15世纪

74

17 Cod. Vat. Reg. 1290, ed. H. Liebeschütz, op. cit., p. 117ff., 附有一套完整的插图。

18 此处采用1511年的威尼斯版。

19 L. G. Gyraldus, *Opera Omnia*, Leyden, 1696, Vol. I, col. 153: "*Ut scribit Albricus, qui auctor mihi proletarius est, nec fidus satis.*" [当阿尔布里枯斯写作时，在我看来他是一位卑贱与不可信赖的作家。]

为维吉尔的《埃涅阿斯纪》[*Aeneid*] 插画的一些意大利泥金写本画家，也不得不求助于《特洛伊传奇》写本 [manuscripts] 及其转抄本 [derivatives] 里的那些细密画。由于这些写本是出身高贵的平信徒们 [laymen] 喜爱的读物，因此都在维吉尔正文出现之前早就有了丰富的插图，并引起了专业泥金写本画家的注意。[20]

75 人们的确容易看得出来，那些从11世纪末便试图将原始人文主义文本转换成图像的艺术家，不得不以全然异于古典传统的方式来描绘这些文本。其中最早的一例最引人注目：一幅约1100年的细密画，大概由雷根斯堡 [Regensburg] 画派制作，依据雷米吉乌斯的《马耳提阿努斯·卡佩拉评注》[*Commentary on Martianus Capella*] 中的叙述而描画出古典诸神（图版11）。[21] 阿波罗 [Apollo] 看起来是乘坐在农家的马车里，手里举着一种带有美惠三女神 [Three Graces] 胸像的花束。萨图恩看起来像是个罗马式 [Romanesque] 的门窗边框人物 [jamb-figure] 而不像是奥林匹斯山 [Olympian] 诸神的父亲，朱庇特的渡鸦 [raven] 带有一个小光环，就像福音书作者圣约翰的那只鹰或是圣格列高利 [St Gregory] 的那只鸽子。

然而，仅仅是再现传统与文本传统之间的这种对照，虽然重要却无法解释作为中世纪盛期艺术特征的这种古典母题与古典主题之间不可思议的分离。因为甚至在某些古典造像领域曾经有过再现传统之时，而一旦中世纪的人们形成了全然自己的风格，这种再现传统便被有意放弃以利于完全非

20 这同样适用于奥维德：中世纪便几乎没有拉丁文的奥维德插图写本。关于维吉尔的《埃涅阿斯纪》，从梵蒂冈图书馆 [Vatican Library] 6世纪古籍抄本 [codex] 到15世纪的里卡尔迪亚努斯 [Riccardianus] 古籍抄本之间，我知道只有两部真正"带插图的"拉丁文写本：那不勒斯 [Naples] 国家图书馆 [Bibl. Nazionale] 藏10世纪的Cod. Olim Vienna 58（库尔特·韦茨曼 [Kurt Weitzmann] 教授让我注意到这一写本，我还要感谢他允许我在本书图版7里复制一幅细密画）；以及14世纪的Cod. Vat. lat. 2761（比较R. Förster, "Laocoön im Mittelalter und in der Renaissance", *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, XXVII, 1906, p. 149ff.）。[另一部14世纪写本（牛津 [Oxford]，博德利图书馆 [Bodleian Library]，MS. Can, Class. lat. 52，描述参见Saxl and H. Meier, *Catalogue of Astrological and Mythological Manuscripts of the Latin Middle Ages, III, Manuscripts in English Libraries*, London, 1953, p. 320ff.）只有一些图案装饰的大写首字母。——作者补注]

21 Clm. 14271，插图参见Panofsky and Saxl, op. cit., p. 260。

古典特征的画面表现。

这一过程的一些实例，首先是见于古典图像偶然出现在基督教题材的画面里，例如大自然威力的拟人化，如乌得勒支诗篇［the Utrecht Psalter］里，或是基督受难图［the Crucifixion］里的太阳和月亮。当卡洛林王朝的象牙制品上仍然展示出太阳神四马战车［*Quadriga Solis*］和月亮女神双马战车［*Biga Lunae*］完美的古典类型时[22]，这些古典类型在罗马式和哥特式的画面表现里就被非古典的类型所替代了。大自然的拟人化趋于消失；只有常见于殉难场景的一些异教徒偶像，它们保持古典外貌的时间比其他图像长久一些，因为这些偶像是异教的典型象征。其次，更为重要的是，真正的古典图像出现在古代晚期已有插图本的文本插图里，所以视觉原型对卡洛林王朝的艺术家来说是现存可用的：泰伦提乌斯的喜剧［Comedies of Terence］、吸收进哈尔班·毛鲁斯《论万物本质》［*De Universo*］的一些文本、普汝邓提乌斯［Prudentius］的《灵魂之战》［*Psychomachia*］，以及一些有关科学的文章尤其是一些天文学专论，其中的神话形象既出现在星座里（如仙女座［Andromeda］、英仙座［Perseus］、仙后座［Cassiopeia］），也作为［古］行星而出现（土星［Saturn］、木星［Jupiter］、火星［Mars］、太阳［Sol］、金星［Venus］、水星［Mercury］、月亮［Luna］）。* 76

在所有这些实例里，我们能够注意到古典形象忠实尽管常常笨拙地被复制在卡洛林王朝的写本里，且继续存留在这类写本的转抄本里，但它们至迟在13和14世纪被放弃并被完全不同的形象所替代。

在一部天文学文本的9世纪插图里，这类神话人物如牧夫［Boötes］（图版15）、佩耳修斯［Perseus］、赫耳枯勒斯或是墨丘利［Mercury］，都是用一种完全古典的方式来描绘的，出现在哈尔班·毛鲁斯的百科全书

22　A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser*, Berlin, 1914–1926, Vol. I, Pl. XX, No. 40, 插图参见Panofsky and Saxl, op. cit., p. 257。

*　上述星座名和行星名均为古希腊罗马神话中的人物名：仙女座=安德罗墨达、英仙座=佩耳修斯、仙后座=卡西俄佩亚；土星=萨图恩、木星=朱庇特、火星=马耳斯、太阳=索尔、金星=维纳斯、水星=墨丘利、月亮=卢娜。——译注

[Encyclopedia] 里的异教神祇也是如此。[23] 这些插图所具有的笨拙，主要归因于笨拙的11世纪抄书人抄写逸散的卡洛林王朝写本时缺乏功力，哈尔班插图里的人物显然并非只是根据文本描述杜撰出来的，而是通过一种再现传统与古代的原型联系在一起（图版12、13）。

不过，这些真正的图像数百年后渐被忘却并被其他图像所替代——部分是新近的发明，部分源于东方的原型——没有一个现代观众会认出它们是古典神祇。维纳斯 [Venus] 表现成一个时髦女郎弹奏诗琴 [lute] 或闻玫瑰花，77 朱庇特成了拿着手套的法官，墨丘利则像个老学究或者甚至像个主教（图版14）。[24] 直到严格意义上的文艺复兴时期，朱庇特才又有了古典宙斯的外貌，而墨丘利又重新变成了年轻英俊的古典赫耳墨斯 [Hermes]。[25]

所有这些都表明，古典主题与古典母题之间所产生的分离，不仅是因为缺乏再现传统，而且实际上是无视再现传统。在整个卡洛林王朝狂热的同化时期，古典图像即古典主题与古典母题的融合无论在何处得到仿效，一旦中世纪文明达到顶点，这种古典图像便被抛弃且直到意大利15世纪才得以恢复。文艺复兴本身的特权就是，在可称为零时 [zero hour] 的时刻之后使古典主题与古典母题重新统一起来。

从中世纪人们的思想倾向来看，古希腊罗马时期实在相距甚远同时又十分强大地存在着，以至其无法被认作是一种历史的现象。一方面是未曾中断的整体传统一直为人们所感受得到，例如德意志皇帝 [German emperor] 便被视为恺撒 [Caesar] 和奥古斯都 [Augustus] 的直接继承人，语言学家也把西塞罗和多纳图斯 [Donatus] 看作是自己的前辈，数学家则将自己的祖先追溯到欧几里德。另一方面，人们又普遍认为在异教文明与基督教文明之间存在

23 比较A. M. Amelli, *Miniature sacre e profane dell'anno 1023, illustranti l'enciclopedia medioevale di Rabano Mauro*, Montecassino, 1896。

24 Clm. 10268（14世纪），插图参见Panofsky and Saxl, op. cit., p. 251，整组的其他插图根据迈克尔·斯科特斯 [Michael Scotus] 的文本。有关这类新类型的东方原型，参见ibid., p. 239ff.，以及F. Saxl, "Beiträge zu einer Geschichte der Planetendarstellungen in Orient und Occident", *Der Islam*, III, 1912, p. 151ff.。

25 有关这种恢复原貌（重返卡洛林王朝和古代希腊原型）的一个有趣前奏，参见Panofsky and Saxl, op. cit., pp. 247 and 258。

着一条不可逾越的鸿沟。[26]这两种倾向直到当时都无法得到协调以使人们去感受历史的久远。在许多人的心里，古典世界呈现出一种久远的、像当时异教东方童话般的特征，因此维拉尔·德奥纳古［Villard de Honnecourt］才会称罗马人的坟墓为“*la seouture d'un sarrazin*”［萨拉森人之墓］，而亚历山大大帝［Alexander the Great］和维吉尔也开始被看作是东方的巫师。对其他人来说，古典世界是备受重视的知识与历史悠久的制度之最初来源。但没有一个中世纪的人会把古代文明看成本质上完整的现象，它仍然属于往昔且在历史进程中脱离了当时的世界——那是一个有待调查研究、如有可能也有待重新统一的文化有序体［cultural cosmos］*，而不是一个有生命奇迹的世界或知识的宝库［mine of information］。经院哲学家可以运用亚里士多德的概念，并将这些概念与自己的理论体系合为一体，中世纪的诗人们可以自由地借用古典作家的诗句，中世纪的智者却不会去关心古典的语文学［philology］。艺术家们如我们所见能运用古典浮雕和古典雕像的诸多母题，而中世纪的智者却不会关心古典的考古学［archaeology］。正如中世纪的人们无法精心制作出近代的透视法体系，因为这一体系基于对人眼与物象之间固定距离的认识，从而使艺术家能够为各种可见物构建起全面与一致的诸多图像；他们也无法发展出有关历史学的近代观念，这一观念基于对现在与往昔之间理性距离的认识，从而使学者能够为以往的各个时代构建起全面与一致的诸多概念。 78

我们能容易地看出，一个不能也不愿认识到古典母题与古典主题在结构上同属一类的时代，实际上在避免保持这两者的统一。一旦中世纪的人们确立了自己的文明标准并找到自己的艺术表现方式，他们就变得无法欣赏或者甚至无法理解任何与当时的世界诸多现象毫无共同点的单一现象。中世纪盛期的观者能欣赏美貌的古典人物被画成圣母马利亚，还能欣赏提斯柏被画成 79

26　相似的二重性是中世纪对待*aera sub lege*［律法时代］的典型态度：一方面犹太教会堂［Synagogue］表现成盲人并与夜晚、死亡、魔鬼和不洁的动物有关；另一方面犹太先知们［Jewish prophets］则被认作是受到圣灵［Holy Ghost］的启发，旧约全书里的人物且作为基督的祖先而受到敬仰。

*　潘氏关于“文化有序体”的讨论，参见上篇《导论：作为人文学科的艺术史学》。——译注

一位13世纪的姑娘坐在哥特式墓碑旁。但在形式及意义方面均为古典的维纳斯或朱诺［Juno］可能会是可恶的、异教徒的偶像，而提斯柏身着古典服饰坐在古典的陵墓旁，也可能会是令观者在时间上完全无法走近的考古学复原物。13世纪连古典书写体都被认为是某种全然“陌生的”东西：属卡洛林王朝的《莱顿福修斯拉丁文古书手抄本第79》［*Cod. Leydensis Voss. lat. 79*］中的解释性文字，是用漂亮的*Capitalis Rustica*［花体大写字母］书写的，后来复制时为了方便不够博学的读者阅读，便用了棱角分明的盛期哥特式书写体（图版15）。

然而，无法认识到古典主题与古典母题本质上实为“一体”［oneness］，这情形不仅可以被解释为缺乏历史感受，而且还可以被解释为基督教中世纪与异教古代的情感差异。在希腊异教那里——至少古典艺术里反映出——人被视为肉体与灵魂不可分割的整体，而犹太-基督教［Jewish-Christian］对人的理解则根据这一观念：人是被强行或甚至奇迹般地与不朽的灵魂相黏合的“土块”［clod of earth］。从这一观点来看，希腊罗马艺术中表现出有机［organic］之美和肉欲性爱［animal passions］的那些绝妙的艺术套路，似乎只有在被赋予一种多于有机与多于自然的意义时才是可取的；亦即在它们成为有益于圣经或神学主题时才是可取的。而在世俗场景里则恰恰相反，这些套路不得不被其他方式所替代，以适应中世纪温文尔雅的举止氛围和习俗化的情绪，那些使异教徒爱得发疯或残暴至极的神祇和英雄扮成时髦的王子和少女，而这些王子和少女的神态和举止同中世纪社会生活的标准是协调一致的。 80

在一幅出自14世纪《道德寓意化的奥维德》的细密画里，诱拐欧罗巴［rape of Europa］里出现的人物无疑几乎没有表现出强烈性爱的激动不安（图版16）。[27]欧罗巴穿着中世纪晚期的服饰，坐在她那腼腆温顺的小公牛身上就像高贵的小姐早晨遛马一样，她的同伴们也穿着相似的服装，形成了一小群沉默的观众。当然，她们应该感到痛苦而叫喊出来，但她们没有叫喊，或至

27 Lyon, Bibl. de la Ville, MS. 742, fol. 40; 插图参见Saxl and Panofsky, op. cit., p. 274。

少没有令我们相信她们叫喊了出来，因为这位泥金写本画家既不会也不想描画出肉欲性爱。

丢勒的一幅素描大概是他初次逗留在威尼斯时临摹的意大利范画，这幅素描便强调了上述中世纪细密画里所没有的情感活力（图版65）。丢勒画的诱拐欧罗巴，其文字资料不再是公牛比作基督、欧罗巴比作人类灵魂的一篇冗长乏味的文本，而是奥维德本人在安杰洛·波利齐亚诺［Angelo Poliziano］使人欢愉的两段诗节里得以重新流行的异教诗：

> 谁都会欣赏凭借爱的力量变成漂亮公牛的朱庇特。他载着可爱又受惊的欧罗巴迅速离去，欧罗巴则转过脸来面对消失的海岸，她美丽的金发在风中飘动而风又将她的长裙卷回。她一手抓着公牛的角，一手扶着公牛的背。她提起双脚像是担心会被海水打湿，且痛苦与惊恐地蹲伏，她徒劳地呼救。因为她那些可爱的同伴仍留在鲜花盛开的海岸，每个人都喊着："欧罗巴回来。"整个海岸回荡着"欧罗巴回来"，而公牛则四下环顾［或"继续游水"］且亲吻着欧罗巴的双脚。[28]

28　L. 456，插图另参见Saxl and Panofsky, op. cit., p. 275。安杰洛·波利齐亚诺的两段诗节（*Giostra*［比武篇］I，105、106）内容如下：

Nell' altra in un formoso e bianco tauro
Si vede Giove per amor converso
Portarne il dolce suo ricco tesauro,
E lei volgere il viso al lito perso
In atto paventoso: e i be' crin d'auro
Scherzon nel petto per lo vento avverso:
La veste ondeggia e in drieto fa ritorno:
L'una man tien al dorso, e l'altra al corno.

Le ignude piante a se ristrette accoglie
Quasi temendo il mar che lei non bagne:
Tale atteggiata di paura e doglie
Par chiami in van le sue dolci compagne;
Le qual rimase tra fioretti e foglie
Dolenti "Europa" ciascheduna piagne.
"Europa," sona il lito, "Europa, riedi" –
E'l tor nota, e talor gli bacia i piedi.

81 丢勒的素描确实赋予这种感官描写以生命的活力。欧罗巴蹲伏的姿势，她飘动的头发，她被风卷起衣裳由此而展示出的优美身体，她双手的手势，公牛头部鬼鬼祟祟的动态，海岸上散布着那些悲叹的同伴：所有这些都得到忠实与生动的描画；而且海滩本身因勃勃生机的*aquatici monstriculi* [小水怪们] 而飒飒作响，用另一位15世纪作家的话来说[29]，几个森林之神萨梯 [satyrs] 则向这位诱拐者喝彩。

这一比较说明，古典主题与古典母题的重新统一似乎是意大利文艺复兴时期的特征，而不是整个中世纪里古典倾向多次的零散复兴；这种重新统一不仅是人文主义的出现，而且是人的出现。人的出现正是布克哈特 [Burckhardt] 和米舍莱 [Michelet] 所称"对世界和人的发现"中最重要的部分。

另一方面，不言而喻的是，这种重新统一不会是简单地回复到古典的往昔。居于其间的中世纪已经改变了人们的思想，因此他们不会又变回异教徒；而且这一时代还改变了他们的趣味和创造性倾向，因此他们的艺术不会是简单地延续希腊人与罗马人的艺术。人们必须力争有一种新的表现形式，在风格上和图像志上不同于古典和中世纪，却又联系着且受惠于古典和中世纪。

29 参见下文第284页，注释22。

第二篇

82

人体比例理论史反映出的风格史

有关比例［proportions］问题的诸多研究普遍受到怀疑，要不然就几乎是没人关注。两种态度都不出人意外。这种不信任是基于这一事实：有关比例的学术研究常常太经不住诱惑而道出了刚刚才确立的研究对象；用现代与主观的看法来解释这种不受重视即为：艺术作品是某种完全不可理喻的事物。现代观者仍然处于这种对艺术做浪漫主义解释的影响之下，当历史学家告诉他这件或那件作品是以比例的理性体系，甚或是明确的几何图式为依据时，他便感觉到这一体系令人厌烦，甚至会使人懊恼。

然而，对艺术史家来说（他若是将自己限定在确凿的数据以及愿意运用贫乏而非存疑的材料），考察有关比例准则［canons］的历史无疑是值得一为的。重要的不仅是要了解具体的艺术家或艺术时期是否会遵守比例的体系，而且是要了解他们的处理方式如何具有实在的意义。因为，臆断有关比例的各种理论本身都始终完全一样，这会是个错误。埃及人的方法与波利克里托斯［Polyclitus］的方法之间，莱奥纳尔多的做法与中世纪的做法之间，均存在着根本的差异——如此巨大的差异，首先具有这么一种特性：它反映出埃及艺术与古希腊罗马的艺术、莱奥纳尔多的艺术与中世纪艺术之间的根本差异。在审视已知的有关比例的不同体系时，如果我们试图理解它们的意义而

83

不是它们的外貌，如果我们更多地专注于对所提问题的阐述而非所做的解释，那么它们就会显露出所表现的同一“艺术意志”（*Kunstwollen*），这种艺术意志在特定时代或特定艺术家的建筑、雕塑和绘画中得以表现出来。比例理论的历史便是风格历史的反映；而且，既然我们在讨论数学的公式化表述时会相互间理解得明白无误，所以有关比例的理论实际上在思路清晰方面可被视为通常优于原著 [original] 的一种反映。人们也许会坚称：比例理论表达艺术意志这一常常令人费解的概念时，是以一种比艺术本身更清晰或至少更可下定义的方式。

一

如果我们从定义开始的话，我们所谓比例理论是指在生命体尤其是人的各肢体之间确立数学关系的一种体系，只要这些生命体被认作是艺术再现的对象。从这一界定出发，我们就能预见对比例的研究可能在哪些不同的路线上进行。数学关系的表达除了可以通过个位数 [unit] 的相乘 [multiplication]，还可以通过对整数 [whole] 的相除 [division]；确定数学关系的尝试除了会被对“规范” [norm] 的关注所左右，还会被对美的渴望所左右，或者说，最后被确立常规的需要所左右；而且首先是，对比例的调查研究除了指对对象的再现之外，还指再现的目的。在问题“我面前静止站立的人体长度与上臂长度的正常关系是什么？”与问题“我如何在画布或大理石块上按比例制作出与符合人体的长度相比而符合上臂的长度？”之间，存在着极大的差别。第一个是有关“客观” [objective] 比例的问题——问题的答案在艺术行为之前。第二个是有关“技术” [technical] 比例的问题——问题的答案存在于艺术过程本身；而且是一个只有在比例理论符合（或者甚至从属于）结构 [construction] 理论之处才能提出和解答的问题。

84

因此，曾有三种完全不同的做法讨论“人体尺寸理论” [theory of human

measurements]。这一理论要么能致力于确立“客观”比例而不需忧虑其与“技术”比例的关系，要么能致力于确立“技术”比例而不需忧虑其与“客观”比例的关系；最后是，要么它自视能免于在两种比例中做任一选择，即在“技术”比例与“客观”比例重叠之处做出选择。

最后提到的这一做法以真正的形式来体现的只有一次：在埃及艺术里。[1]

有三种状况妨碍了“技术”与“客观”尺寸[dimensions]同时存在，而埃及艺术——就具体环境来讲并未形成短暂的例外——从根本上消解了，或更恰当地说是完全忽略了所有三种状况。一、生物躯体的每一动态都改变了活动的肢体及其他部位的尺寸；二、艺术家依据正常的视觉条件用某种短缩法[foreshortening]来理解对象；三、可能的观看者照样用短缩法来观看已完成的作品，如果这种短缩法的短缩程度很大（例如雕塑作品置于视线以上），那它就必须依靠有意地背离客观正确的比例来加以调整。

85

三种状况没有一种存在于埃及艺术中。校正观看者视觉印象的“视觉调节”[optical refinements]（按维特鲁威[Vitruvius]的说法就是决定作品“比例协调”[eurhythmic]效果的那种*temperaturae*[体格]）作为原则问题而受到摒弃。人体动态不是有机的而是机械的，即那些动态由具体四肢位置的纯粹局部变化所组成，这些变化既不影响身体其他部位的外形，也不影响它们的尺寸。甚至连短缩法（还有立体感，那是短缩法通过设计明暗关系[light and shade]而获得的）在这一时期也是被有意摒弃的。绘画和浮雕——出于这一原因两者在埃及艺术中从风格上讲没有差别——弃绝了平面[plane]需明显向纵深[depth]延伸的视觉自然主义（*σχιαγραφια*）要求；而雕塑却避免了使三维体积明显平面化这一希尔德布兰德[Hildebrand]所要求的*Reliefhaftigkeit*[依赖浮雕]原则。在雕塑中如同在绘画和浮雕中一样，对象因此是以一个面来表现的，这个面严格说来根本就不是*aspectus*（“视图”[view]），而是一幅几何图形示意图。人物形象的所有部分都是如此排列的，

1　某种程度上也体现在亚洲和希腊古风时期风格相似的艺术中。

使得它们要么是以完全正面图形，否则便以纯粹侧面的外形表现出来。[2]这一方式运用到圆雕［sculpture in the round］和平面的［two-dimensional］艺术上，86 有一个差别就是，圆雕是用多面的石块来制作的，它能向我们表现出所有完整却又相互有别的外观；但是平面的艺术表现得不完整，只是一个外形：描绘出头部和四肢的纯侧面而胸部和臂部则表现成纯正面。

在已完成的雕刻作品中（作品的所有形式都已修圆磨光），这种让人想起建筑师平面图的几何特性，并不像在绘画和浮雕里那样明显；但我们从许多甚至包括雕刻的未完成作品里都能认出，最后的形式总是由基本的几何平面图来决定的，这种几何平面图最初便勾画在石块的表面。艺术家显然在石块的垂直表面勾画出了四幅不同的设计图（有时还补充有第五幅图，即画在上部水平表面的底层平面图［ground plan］）；[3]接着他通过凿去石块剩余的部分来制作物像，于是整个结构便按照平面直角相交的方法形成界线并凭借斜面联结起来；而最后是，他除去制作过程中产生的那些轮廓分明的边沿（图版17）。除了这种未完成的作品之外，还有雕刻家的工作素描，柏林博物馆之前收藏的纸莎草纸素描，它甚至更为清晰地说明了那些雕刻家像石匠那样的方法：雕刻家就像是正在构筑房屋，他为要制作的狮身人面像勾画出正面图、底层平面图和侧面图（侧面图只有极小部分保留下来），所以连今天的雕刻家也能按计划制作出这个物像（图版18）。[4]

2 就绘画和浮雕而言，有个值得注意的例外我们能看到，它只在臀部以上的部分；但甚至在这里我们眼前所见到的也并不是真正的短缩法，即自然主义地再现“运动中的”人体的一部分；确切些说我们见到的是胸部正面图与腿部侧面图之间的一种图形转换——这种形式在两个立面图用轮廓线连接起来时几乎是自动产生的。留给希腊艺术的是用表现实际扭动的形式，亦即表现影响两种“状态”之间流畅转换的“变化”来取代埃及的这种图形构成：就如希腊神话钟爱变形［metamorphosis］，希腊艺术也重视那些过渡——或如阿里斯托克努斯［Aristoxenus］所说的“关键”——动态，我们习惯将这些动态称作*contrapposto*［反向平衡］。这种动态在斜倚的人物中尤为明显；例如，可将埃及大地之神盖布［Keb］与那些扑倒在地的人物如“第二雅典娜神庙”［Second Temple of Athena］山花饰［pediment］中的那些巨人做比较。

3 底层平面图在物像的主要尺寸是水平而不是垂直的时候便有必要了，如表现动物、狮身人面像，或斜倚的人物和几件单独的物像构成的群像。

4 *Amtliche Berichte aus den königlichen Kunstsammlungen*, XXXIX, 1917, col. 105ff. (Borchardt)

在这种情况下埃及人的比例理论照例不用去决定自己是要确定“客观”尺寸还是“技术”尺寸，是自称为人体测量学［anthropometry］还是有关结构的理论：它必然是同时两者兼有。因为要确定对象的“客观”比例，亦即将对象的高度、宽度和深度换算成可测量的量值［magnitudes］，这意味着只是要查明对象正面图、侧面图和底层平面图的尺寸。既然埃及人的作品就限定在这三种平面图里（除了雕刻家是并置三图而绘画艺术家是融合三图之外），那“技术”比例便必然与“客观”比例完全相同。自然物体的相关尺寸包含在正面图、侧面图和底层平面图里，它们必然与人工制品的相关尺寸相一致：如果埃及艺术家假定人像的总长度应分成18或22个单位，另外他知道脚的长度等于3个或$3\frac{1}{2}$个此类单位，小腿的长度等于5个此类单位[5]，他也知道自己需要在画底或石块表面标出多少量值。 87

从保存至今的许多实例中[6]我们得知，埃及人用精确交织而成的等大方格网［network of equal squares］来对石块或墙面做出这种细分；他们不仅将这种方法用于再现人物，而且还用于再现那些在埃及艺术中起突出作用的动物。[7]如果把埃及方格网与现代艺术家貌似相仿的小稿放大（*mise au carreau*）划格法相比较，我们就会完全理解埃及方格网的意图。小稿放大必有引导性［preparatory］素描——本身与求面积［quadrature］无关——上面的横线与竖线是随后添加到任选位置的，而埃及艺术家使用的方格网先于作品设计并预先确定最终的作品。埃及方格网将更显著的线条永久地固定在人体的具体部 88

5　18个方格的划分是“早期准则”的特征，22个方格的划分则是“晚期准则”的特征。但两种准则里头部的上部分（“早期准则”里*os frontale*［前额骨］以上部分，“晚期准则”里发际线以上部分）都未加考虑，因为多种多样的发式和头饰在这里需要某种程度的自由。参见H. Schäfer, *Von ägyptischer Kunst*, Leipzig, 1919, II, p. 236, Note 105，以及C. C. Edgar最有启发性的文章“Remarks on Egyptian ‘Sculptors’ Models’”, in *Recueil de travaux relatifs à la philologie ... égyptienne*, XXVII, p. 137ff.; cf. also *idem*, Introduction to *Catalogue Général des Antiquités Egyptiennes du Musée du Caire*, XXV, *Sculptors' Studies and Unfinished Works*, Cairo, 1906。

6　尤其是开罗博物馆［Cairo Museum］里的众多例子；另参见希尔德斯海姆［Hildesheim］佩里札斯［Pelizaeus］博物馆藏托勒密一世［Ptolemy I］有趣的壁画系列。

7　Edgar, *Catalogue*, p. 53; cf. also A. Erman, in *Amtliche Berichte aus den königlichen Kunstsammlungen*, XXX, 1908, p. 197ff.

位上，所以它直接向画家或雕刻家指明如何安排人物：他从一开始便知道必须将踝关节放在第一条横线上，将膝关节放在第六条横线上，肩部放在第十六条横线上，如此等等（正文插图1）。

总之，埃及方格网没有小稿放大的含义却有布置安排的含义，它的用途从确定尺寸而延伸到描述动态。由于这类动作如向前或挥拳都只是通过程式化的位置改变来表现，而不是通过变化着的身体结构位移来表现，所以连动态也能靠纯粹定量性的数据恰当地确定下来。例如人们一致认为，人形被看作呈向前冲的姿势时的步态长度（测定为从一只脚尖到另一脚尖）应该等于$10\frac{1}{2}$单位，而这一距离在身体静态站立时处在$4\frac{1}{2}$或$5\frac{1}{2}$单位。[8] 人们不用太言过其实便能断言，在一位熟知这套比例方法的埃及艺术家着手表现站立、坐着或迈步的人形时，一旦人形的绝对尺寸被确定下来，成品便是一个预先决定的结果。[9]

89

埃及人运用比例理论的这种方式清楚地反映出，他们的艺术意志不是指向无常而是指向永恒，不是要象征生命的存在而是要实现不朽的永生。伯里克利时期［Periclean］的艺术家创造的人物形象，就该具有只是貌似却——是亚里士多德所说——“真实的”生命；它只是图像却反映出人的生物体功能。埃及人创造的人物形象，就该具有真实却——是亚里士多德所说——仅有“潜在的”生命；它以更恒久的摹本再造出人的形式而不是功能。实际上，我们知道埃及人的墓室雕像并非旨在装出具有自己的生命，而是用作另一生命即灵魂“卡”［Kā］的物质基质［substratum］。人造雕像在希腊人看来是纪念曾活着的人；而它在埃及人看来则是等待再次被赋予生气的肉体。对希腊人来说，艺术作品存在于审美理想的领域里；对埃及人来说，艺术作品存在于神奇现实的领域里。对前者而言，艺术家的目的是模仿（*μίμησις*）；对后者而言，艺术家的目的是重构［reconstruction］。

8 例如，比较E. Mackay, in *Journal of Egyptian Archaeology*, IV, 1917, Pl. XVII，不过Mackay的文章在其他方面似乎没有达到Edgar著作的那种可靠程度。

9 反过来，绝对尺寸当然由单个的方格网确定，由此使埃及学家有可能依据这种方格网的极小残片重构整个物像。

让我们再次回到为一尊狮身人面雕像而作的引导性素描上。它用到了至少三幅不同的方格网，而且不得不用，因为这尊特别的、前爪抓着一个小型女神像的狮身人面像，由三个不等同的部分组成，每一部分都需要自己的构成体系：狮身的比例遵循适合这类动物的准则；人头像的细分根据所谓国王头像［Royal Heads］图式（仅在开罗便保存有四十多件图样）；小型女神则基于为全身人像规定的二十二方格的固定准则。[10] 因此要再现的这个动物便是纯粹的"重构"，是三个部件的组合，每一部件都被构想成并协调成完全像是独自站立着的。即使在他必须将三件各异的要素组合成一个图像时，埃及艺术家并不觉得有必要为了有机整体［organic unity］而修改这三个刻板的特殊比例体系，而在希腊艺术里，有机整体甚至在［建筑的］拼接吐火兽饰［Chimaera］里便得以强调。

90

二

我们能根据前面的段落而预见到，希腊古典时期［classical］的艺术必须完全摆脱埃及的比例体系。古风时期［archaic］希腊艺术的那些原则仍然与埃及的艺术原则相似；晚于古风时期的古典风格之发展，正在于将那些被埃及人忽略或否定的因素当作实际的艺术标准来接受。古典时期的希腊艺术考虑到尺寸的改变是生物体运动的结果；短缩法是视觉变化过程的结果；在某些情况下必须通过"比例协调"的一些调整来纠正观看者的视觉印象。[11] 因此，

10　正是这种"特别背离其他方格网素描"的做法，使柏林博物馆藏狮身人面像纸莎草纸素描具有特殊的重要性：三种不同的比例体系得以采用——这一反常现象易于解释为所考虑的有机体不是同类的而是混杂的——最终证明埃及的等大方格法不是一种放大［transfer］的方式而是一种准则。艺术家一直只用于小稿放大的当然是统一标准的格网［grid］。

11　比较有关菲狄亚斯［Phidias］所作《雅典娜》［*Athena*］巨像的那个被一再引证的传说，雅典娜身体的下半部"客观上"太短，但在雕像放置在高于视线时便显得"正确"（J. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Kunst bei den Griechen*, Leipzig, 1868, No. 772）。也非常有趣却几乎没人注意到的一段话出现在柏拉图的 *Sophistes*, 235E/236A: *Οὔχουν ὅσοι γε τῶν μεγάλων πού τι πλάττουσιν*

（转下页注）

91 希腊人无法用一种规定“客观”尺寸且最后确定“技术”尺寸的比例体系来开始工作。他们能够接受一种比例理论，只有在这一理论容许艺术家通过视具体情况自由地重新布置来改变“客观”尺寸之时——总之，只有在这一理论局限于人体测量学的作用之时。

所以，我们有关希腊比例理论在古典时期得到发展和运用的所知，与对埃及体系的了解相比几近无知。一旦“技术”尺寸与“客观”尺寸不再完全相同，人们便不能再在艺术作品里察觉到一种或多种比例体系；[12] 另一方面，我们能从文献资料中慢慢搜集到一些信息，这些信息又频繁地与波利克里托

92 斯之名有关——波氏是古典时期希腊人体测量学之父，或至少是表述者。[13]

例如，我们在盖伦［Galen］的《论希波克拉底与柏拉图的学说》［*Placita Hippocratis et Platonis*］里读到：*τὸ δὲ χάλλος οὐχ ἐν τῇ τῶν στοιχείων, ἀλλ' ἐν τῇ τῶν μορίων συμμετρίᾳ συνίσταθαι νομίζει*［*Χρύσιππος*］, *δαχτύλου πρὸς δάχτυλον δηλονότι χαὶ συμπάντων αὐτῶν πρὸς τε μεταχάρπιον χαὶ χαρπόν, χαὶ τούτων πρὸς πῆχυν, χαὶ πήχεως πρὸς βραχίονα, χαὶ πάντων πρὸς πάντα, χαθάπερ ἐν τῷ Πολυχλείτου χανόνι*

（接上页注）

ἔργων ἢ γράφουσιν. εἰ γὰρ ἀποδιδοῖεν τὴν τῶν χαλῶν ἀληθινὴν συμμετρίαν, οἶσθ' ὅτι σμιχρότερα μὲν τοῦ δέοντος τὰ ἄνω, μείζω δὲ τὰ χάτω φαίνοιτ' ἂν διὰ τὸ τὰ μὲν πόρρωθεν, τὰ δ' ἐγγύθεν ὑφ' ἡμῶν ὁρᾶσαι. ἆρ' οὖν οὐ χαίρειν τὸ ἀληθὲς ἐάσαντες οἱ δημιουργοὶ νῦν οὐ τὰς οὔσας συμμετρίας, ἀλλὰ τὰς δοξούσας εἶναι χαλὰς τοῖς εἰδώλοις ἐναπεργάζονται; 按照H. N. Fowler的英文翻译，*Plato* (Loeb Classical Library), II, p. 335: “Not only those who produce some large work of sculpture or painting［sc., use ‘illusion’］. For if they reproduced the true proportions of beautiful forms, the upper parts, you know, would seem smaller and the lower parts larger than they ought because we see the former from a distance, the latter from near at hand.... So the artists abandon the truth and give their figures not the actual proportions but those which seem to be beautiful, do they not?”［不只是那些制作大型雕塑或绘画的人（亦即使用“错觉”）。如果他们模仿出美的形式的真实比例，你要知道，那上半部分就会显小而下半部分就会显大，因为我们是从远处看上半部分，从近处看下半部分。……所以艺术家放弃真实而赋予他们所作的物像不是真实的比例而是使物像显得美的比例，不是吗？］

12 牛津大学藏的那面著名的测量学浮雕（*Journal of Hellenic Studies*, IV, 1883, p. 335ff.）与艺术中的比例理论毫无关系，反而只是使所谓商业度量制度标准化：1英寻［fathom］（*ὀργυία*）=7英尺（*πόδες*）=2.07米，每英尺为0.296米。因此并未试图按比例划分此处用来说明这些尺寸的这个人物形象。

13 维特鲁威提到的比例学理论家——Melanthius, Pollis, Demophilus, Leonidas, Euphranor等人——我们仅知道他们的名字。但Kalkmann（*Die Proportionen des Gesichts in der griechischen Kunst*［Berlinger Winckelmannsprogramm, No. 53］）则试图将维特鲁威有关比例学的阐述追溯到Euphranor的准则。Foat最近的文章（in *Journal of Hellenic Studies*, XXXV, 1914, p. 225ff.）并未实质性地扩充我们有关古代比例理论的知识。

γέγραπται.[14] “克利西波斯［Chrysippus］……认为美不在于各个元素而是在于各部分的协调比例，一个手指与另一个手指的比例，所有手指与手部其余部分的比例，手部其余部分与手腕的比例，手指、手部和手腕与前臂的比例，前臂与整个臂部的比例，总而言之，所有部分与所有其他部分的比例，正如波利克里托斯的准则中所写的。”

首先，这段话证实了一开始便有的推测：波利克里托斯的“准则”具有一种纯粹的人体测量学性质，亦即其目的并不是要为石块或墙面的构图处理提供方便，而只是要确定正常人体的“客观”比例：它绝不是要预先确定“技术”尺寸。遵循这一准则的艺术家不须回避描绘解剖上和模仿性的一些变异，不须回避运用短缩法，或甚至必要时，也不须回避改变所作人形的尺寸以适应观者的主观视觉经验（例如雕塑家拉长置于高处的人形上半部分，或是加厚四分之三侧面脸部的背面）。其次，盖伦的记载又把波利克里托斯的比例理论原则描述成可称作“有机的”原则。

93

正如我们所知，埃及艺术家兼理论家首先编制出一种等大方格网[15]，然后将人物轮廓添加到方格网中——不关心方格网的每根线是否与人体组织结构重要接合部位的线相符。譬如，我们会注意到，“晚期准则”（正文插图1）里的横线2、3、7、8、9、15完全贯穿不重要的躯干外部位。希腊艺术家兼理论家则以相反的方式开始工作。他并不从一个机械构成的、随后要在其中安放物像的方格网着手；他反而是从人物形象着手，人体从组织结构上分成躯干、四肢及四肢的各部分，接着便试图确定这些部位如何相互联系以及如何与整个人体相联系。按照盖伦的说法，那时波利克里托斯便发现了手指与手指、手指与手部、手部与前臂、前臂与臂部的合适比例，最后是每一肢体与

14 Galen, *Placita Hippocratis et Platonis*, V, 3.［书名应为 *De Placitis Hippocratis et Platonis*。——译注］

15 每一方格单位本身等于脚部从脚底到踝关节上限的高度［这一单位最近被定义为1“拳头”或$1\frac{1}{3}$“手宽”（参见Iversen, cited on p. 8）］。但这一单位与各个肢体尺寸的关系，甚至与脚部本身长度的关系都有差异；事实上，有点令人生疑的是这种方格单位究竟是不是要确定这种关系。脚部长度在“早期”准则里通常等于3个单位（不过，比较Edgar, *Travaux*, p. 145），而在“晚期”准则里几乎等于$3\frac{1}{2}$单位，以及诸如此类。

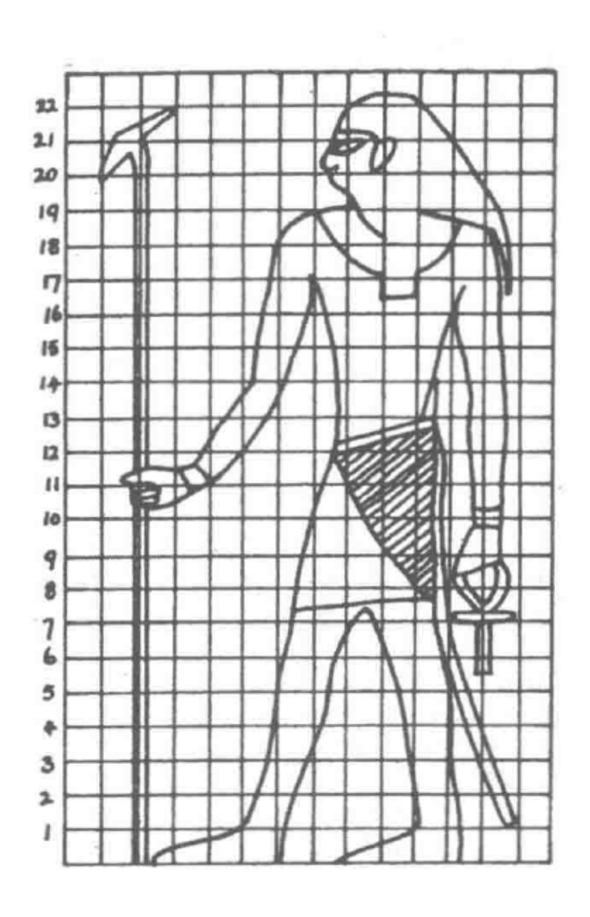


图1 埃及艺术的“晚期准则”[Later Canon]，仿自《埃及文献学与考古学文献汇编》[*Travaux relatifs à la philologie et archéologie égyptiennes*]，XXVII，905，第144页

整个人体的合适比例，这意味着古典时期希腊的比例理论已抛弃了根据纯粹模数[module]、好像由小块等大的建筑材料来构成人体的想法：希腊的比例理论试图确立各肢体之间的关系，它们在解剖上构成差别且相互有别，也不同于整个人体。所以希腊的比例理论不是有关机械性特征的原理，而是有关有机体区别的原理，这一原理构成了波利克里托斯准则的基础；这一原理完全不可能将自己的一些要求纳入方格网中。为了理解希腊人这一已佚理论的特征，我们必须求助的不是埃及人的比例体系，而是阿尔布雷希特·丢勒[Albrecht Dürer]在论人体比例的第一书里据以测量人体的比例体系（正文插图7）。

94

这些人体的尺寸全部是用人体全长的普通分数[common fraction]来表示的，而普通分数的确是用于“可通约量关系”[relations of commensurable

quantities］的唯一正规的数学符号。这段由盖伦留传下来的话表明，波利克里托斯也常常将更小部分的尺寸表示为更大部分量、最后是总数的普通分数，而且他并不想将尺寸表述成恒值**模数**［*modulus*］的倍数［multiples］。恰恰是这一方法——直接使不同尺寸相互关联且通过相互来表示不同尺寸，而不是分别将不同尺寸缩小到一，不确定的单位（$x=\frac{y}{4}$，不是x=1，y=4）——这一方法获得了那种直接明白的"Vergleichlichkeit Eins gegen dem Andern"［相互对照的可比性］（丢勒）这一独特的古典理论。绝非偶然的是，维特鲁威这位将有关人体比例的一些真实的数字数据（数据显然来自希腊文献）传给我们的唯一古代作家，专门将这些数据系统地表述为人体长度的一些普通分数[16]，这一理论得以确立，便是在波利克里托斯自己的雕塑作品《持长矛者》［*Doryphoros*］中，其中人体更主要部位的尺寸便可表示出这类分数。[17]　95

古典比例理论的人体测量学与有机体特征在本质上与第三个特征有关，这就是它明显的规范性与审美性追求。埃及体系只是在于将常规做法简化为一个不变的套路，而波利克里托斯的准则却声称要获得美。盖伦明确称之为　96

16　这一事实已得到Kalkmann (op. cit., p. 9ff.) 应有的强调，他反驳有些人推断盖伦的话是对一种模数体系做出的描述。这些作者显然受到δάχτυλου（手指）一词的误导，他们将该词解释成测量单位，然而手指却是有待测量的人体的最小部位。

为方便起见，我将维特鲁威记载的尺寸列入一览表：

a）脸部（从发际线到下巴）$=\frac{1}{10}$（人体总长度）；

b）手部（从腕部到中指尖）$=\frac{1}{10}$；

c）头部（从头顶到下巴）$=\frac{1}{8}$；

d）喉核［pit of the throat］到发际线$=\frac{1}{6}$；

e）喉核到头顶$=\frac{1}{4}$；

f）脚部长度$=\frac{1}{6}$；

g）肘部至中指尖［cubit］$=\frac{1}{4}$；

h）胸部宽度$=\frac{1}{4}$。

此外，要详细说明的是脸部又被划分成三个相等的部分（前额、鼻子、下部包括嘴巴和下巴），而整个人体在伸开双臂竖立时便与方形一致；张开四肢时就与以肚脐为中心描画的圆形一致。［有关最后列举的规范的宇宙哲学来源，请参见F. Saxl, quoted p. 8。——作者补注］

列表（a）和（b）项显然与列表（d）和（e）项不一致，按照列表$\frac{1}{12}$而不是$\frac{1}{40}$才符合头颅的上部分。由于只有后者的值能够得以修正，所以原文本的讹误应该出现在列表（d）项或是（e）项。因此文艺复兴时期的理论家例如莱奥纳尔多，便在此处采用了不同的校正值（比较下文第127页，注释83）。

17　Kalkmann, op. cit., pp. 36−37.

对“美之所在”（*χάλλος δυνίσταθαι*）的界定。维特鲁威介绍自己有关尺寸的小列表是“*homo bene figuratus*［形体美］的尺寸”。唯一肯定能追溯到波利克里托斯本人的说法是：*τὸ γὰρ εὖ παρὰ μιχρὸν διὰ πολλῶν ἀριθμῶν γίγνεσθαι*[18]，“美是一点一点通过许多数字而产生的”。因此波利克里托斯的准则旨在成为审美的“法则”，而他的准则完全反映出古典的思想，那就是能只用分数表达关系的方式来编造这种“法则”。唯独除了柏罗丁［Plotinus］及其追随者之外，古典美学都认为美的原则即是部分与部分以及部分与整体的协调。[19]

---

18 E. Diels, in *Archäologischer Anzeiger*, 1889, No. I, p. 10.

19 此时也许合适于讨论维特鲁威美学理论中那三个相关的概念：*proportio*、*symmetria*和*eurhythmia*。三个概念里，*eurhythmia*引起的歧义最小。正如我们不止一次提到的（另比较Kalkmann, op. cit., p. 9ff., Note，以及p. 38ff., Note），它取决于恰当运用那些“视觉调节”，视觉调节就是通过增加或减少客观正确的尺寸以中和艺术作品的主观变形。所以根据维特鲁威［《建筑十书》］第一书第2节，*eurhythmia*是一种“venusta species commodusque aspectus”（亦即“合意的外观和合适的朝向”）；它是一种Philo Mechanicus称之为（Kalkmann引用过）*τὰ ὁμόλογα τῇ ὁράσει χαὶ εὔρυθμα φαινόμενα*，“对视觉而言显得舒服和比例协调［eurhythmic］”的独特品质。在建筑学里该词意指例如加粗围柱式［peripteral］神庙的屋角圆柱［corner columns］，否则因为光线这些屋角圆柱就会显得比其他圆柱细一些；或是显得柱列台座［stylobates］和柱顶过梁［epistyles］是弯曲的。*Proportio*与*symmetria*之间的差别更难确定，因为这两个术语现在仍然使用但却具有根本不同的意思。在我看来，维特鲁威所用的*symmetria*（原初意义上的“匀称”［symmetry］）之于*proportio*，就如定义规范之于实现规范。*symmetria*（在第一书第2节里）被解释为“ex ipsius operis membris conveniens consensus ex partibusque separatis ad universae figurae speciem ratae partis responsus”（“得体的和谐来自作品本身不同的各个部分，而可测量的对应来自各个部分与整个外形方面的相比”），可以被称作审美原则：各肢体之间的相互关系以及各部分与整体间的协调。另一方面，*proportio*，（在第三书第1节里）被解释为“ratae partis membrorum in omni opere totiusque commodulatio”（“可测量的协调遍及作品，有关*rata pars*［模数、单位］与整体”），是技术方法，上述和谐的关系就是凭借这一方法得以，用丢勒的话说“付诸实践”：建筑师假设一个模数（*rata pars, ἐμβάτης*），他通过模数的相乘（第四书第3节）而获得了作品的实际、可测量的尺寸——正如现代建筑师决定建造一间比例为5:8的客厅，他把客厅的实际尺寸看作是18英尺9英寸乘以30英尺。那么*proportio*不是确定美，而只是保证美在实践上的实现，维特鲁威始终如一地把*proportio*描述成*symmetria*是通过*proportio*而*efficitur*［获得的］，并坚持认为*proportio*反过来必须“顺应匀称”（“*universaeque proportionis ad symmetriam comparatio*”）。总之，*proportio*最好译作“简化成比率”［reduction to scale］，它是一种建筑学方法，从古典时期的观点来看与造型艺术没有什么关系。维特鲁威将其列为有关人体比例的测量十分合逻辑，不是对*proportio*的解释，而是对*symmetria*的解释；正如已提到的，他不是将它们说成模数的倍数，而是说成人体全长的分数。他视运用模数*commodulatio*仅为一种实际的测量方法；但是他能想象出尺寸“得体的和谐”，对尺寸的确定必须先于这个模数，仅就（可表示为分数的）关系而言，这些关系源自人体（或就此而言建筑物）本身的有机联结。另参见Kalkmann, op. cit., p. 9, Note 2：“*Proportio*只是借助模数*rata pars*来影响构成。*Symmetria*是一个附加的要素：各部分必须优美与合适地相互关联，这个假设迄今并不是由*proportio*提出来的”；此外参见A. Jolles, *Vitruvs Aesthetik* (Diss., Freiburg, 1906), p. 22ff.。

于是古典时期的希腊用一种灵活、动态和具审美意义的关系体系［system of relations］来对抗埃及的那种不可改变、静态和因袭的工匠规范。而且这种对比显而易见地为古代本身所共知。西西里的狄奥多罗斯［Diodorus of Sicily］在其［历史丛书（*Bibliotheca historica*）］第一卷第九十八章里讲过这么一个故事：古时候（即公元前6世纪）有两位雕刻家忒勒克勒斯［Telekles］和忒俄多罗斯［Theodoros］，他们用两块不同的石头制作一尊神像；前者在萨摩斯岛［Samos］上制作自己的那部分，后者则在以弗所城［Ephesus］里雕刻另一部分；在两部分连在一起之后，各自的一半与另一半相配得严丝合缝。这种工作方法，故事接着说道，在希腊人里并不时兴，而是埃及人的惯常做法。因为对这两位雕刻家来说，“雕像的比例不是像希腊人那样依据视觉经验来决定的”（*ἀπὸ τῆς χατὰ τὴν ὅρασιν φαντασίας*），而是一旦两块石头被采来、劈开和雕琢，尺寸便“立刻”（*τὸ τηνιχαῦτα*）被确定下来了，从最大直到最小的部分。[20]狄奥多罗斯告诉我们，在埃及，人体的整个结构[21]被再分成$21\frac{1}{4}$等大部分；[22]因此，一旦有待制作的物像其尺寸被确定下来，两位艺术家就能分担工作，哪怕是在不同的地方制作也仍然能达到两部分准确地接合。

不管这个引人入胜的故事中趣闻性的内容真实与否，它都显示出一种细微的差异感，这种差异不仅存在于埃及与古典希腊的艺术之间，而且也存在于埃及与古典希腊的比例理论之间。狄奥多罗斯的故事之所以重要，与其说

20　这一描述与《以赛亚书》44:13的一句话有着惊人的相似，其中对（亚述－巴比伦）“神像制作者”的活动是这样描述的：“木匠拉线；用笔画出样子；用刨子刨出形状，用圆尺画了模样，仿造人的体态做成人形，依据的是貌美的男人……。”［汉译据和合本稍做修改。——译注］

21　应当注意的是，在狄奥多罗斯提到希腊人时说*συμμετρία*（“协调的比例”），但在提到埃及人时则说*χατασχενή*（“构建”“结构”）。

22　这是一个小错，因为实际有二十二个等大部分。但对原则的理解是正确的，尤其用于头顶的一小部分（四分之一）是留在实际格网之外的。还值得注意的是，狄奥多罗斯具有的艺术史观察力让他觉察到埃及艺术与古风时期希腊艺术之间风格类同，所以二者在与古典时期风格对比时可被视为一体。另比较该书前一章，神话中希腊雕塑的创始人在该章得到讨论：*τόν τε ἐυθμὸν τῶν ἀρχαίων χατ' Αἴγυπτον ἀνδριάντων τὸν αὐτὸν εἶναι τοῖς ὑπὸ Δαιδάλου χατασχευασθεῖσι παρὰ τοῖς Ἕλλησι*。［这些容器尺寸的和谐与代达罗斯所作的一样。］

是在于它证实了埃及准则的存在，不如说是在于它强调了准则对艺术作品制作所具有的独特意义。一旦艺术作品的“技术”比例开始有别于准则里说明的“客观”数据，就连最成熟的准则也无法让两位艺术家去做传说中忒勒克勒斯和忒俄多罗斯所做的工作。别说公元前4世纪的了，这两位公元前5世纪的希腊雕刻家，他们在须遵循的比例体系及要雕刻的人像总尺寸方面即使都十分精确一致，也无法雕刻一块与另一块分开的部分：甚至在严格地遵守规定的尺寸准则时，他们在形式布局方面也会不受限制。[23] 狄奥多罗斯想说出的这种对比，因此几乎无法解释为如人们以为的那样：相对于埃及人，希腊人根本没有什么准则，而是“凭眼力”[by sight][24] 使物像成比例关系——更不谈狄奥多罗斯至少通过传统也应该了解波利克里托斯的成就。他想表达的是，对埃及人来说，比例准则本身足以预先确定最终的结果（由此一旦石块准备好，比例准则便可“立刻”[on the spot] 应用）；但是从希腊人的观点来看，除了准则之外还需要某些完全不同的东西：视觉观察 [visual observation]。他想说明的一点是：埃及雕刻家像石匠一样，制作作品需要的只是尺寸而已，并能完全凭借尺寸在任何地方无论多少石块地去复制——或更准确地说是制作——那些物像；但与此截然不同的是，希腊雕刻家不会立刻将比例准则应用于石块，而是必须从每一具体情况出发参照*χατὰ τὴν ὅρασιν φαντασία*，亦即参照“视觉感知”[visual percept]，视觉感知考虑到了需表现的人体具有的有机柔韧性，考虑到了多种多样的短缩法在艺术家眼前的呈现，甚至可能考虑到了人们观看完成品时的具体环境。不用说，所有这些都使有关尺寸的标准

100

23 所以就必须对Jolles, op. cit., p. 91ff. 提出异议，他将我们的说法与据称存在于古典希腊艺术中的二分法 [dichotomy] 联系起来——他把这个二分法描绘成艺术理解中“对称”[symmetrical] 与“比例协调”之间的对立，以*χατὰ τὴν ὅρασιν φαντασία* [视觉经验] 为基础的据称是后者而不是前者。狄奥多罗斯有关忒勒克勒斯和忒俄多罗斯的故事里完全没有提到*συμμετρία* [分享] 这个概念；实际上他用的是*συμμετρῖα* [协调] 一词，明确地涉及那种古典的——有关忒勒克勒斯和忒俄多罗斯，更“现代的”——风格，按照Jolles所说，它表现出对艺术不“对称”，也就是“比例协调”的理解。

24 正如Wahrmund在翻译狄奥多罗斯时所以为的（1869年）。这个观点受到了Kalkmann（op. cit., p. 38, Note）的正确反驳，认为这一观点与*συμμετρία* [分享] 这一概念不相符合，这一概念本身便暗示艺术作品不是完全“凭眼力”来制作的，而是依靠已确立的尺寸规范。

体系在应用时经受到无数的改变。[25]

狄奥多罗斯的故事中想表达清楚且的确非常生动清晰表达出的这种对比，因此是“重构”与“模仿”（*μίμησις*）之间的对比，是一种完全受机械和数学法规决定的艺术，与一种其中尽管遵循规则却仍有*irrationale*［非理性］的艺术自由空间的艺术之间的对比。[26]

三

101

中世纪艺术的风格（也许除了为人熟知的哥特式风格盛期［High Gothic］阶段外），有别于古希腊罗马时期的风格，通常都被认定为“平面的”［planar］（*flächenhaft*）。不过与埃及艺术比起来，中世纪的艺术风格只能描述成“有平面的”［planate］（*verflächigt*）。因为埃及与中世纪的“平面”之间的差别是，埃及艺术中的纵深母题［depth motifs］完全被废止了，而在中世纪艺术中，纵深母题只是被贬低了。埃及的图画就是平面的，因为埃及艺术只描绘那种能够*de facto*［实际］用平面表现的母题；中世纪的图画好像是平面的，即使中世纪艺术描绘那种不能实际用平面表现的母题。埃及人明确排斥四分之三侧面像和躯干或四肢偏斜的方位，而中世纪风格以古希腊罗马样式中自由的动态为前提，容许四分之三侧面像和躯干或四肢的斜向（实际上四分之三侧面像是惯例，而全侧面像和纯正面像才是例外）。然而，这些姿态不再被人们用以创造实际纵深的错觉；因为立体感和投影的视觉效果手段都已不再使用了，这些姿态通常便用线条轮廓和平面的色块来表现。[27]因此

25　假如像Kalkmann那样以为狄奥多罗斯此时仅仅关心“比例协调”的体格，这在我看来实在是极为片面的解读。

26　因此Leone Battista Alberti说来也怪，也提到用两块石头在两个不同地方制作一尊雕像的可能（*Leone Battista Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften*, H. Janitschek, ed.［*Quellenschriften für Kunstgeschichte*, XI］, Vienna, 1877, p. 199），他认为这种可能只与准确复制现存的雕像工作有关；他并未打算阐明一种创造性的艺术创作方法，而是要强调他自己发明的一种放大方法的精确。

27　在中世纪盛期，甚至连高光和阴影造型也往往会刻板地变成纯粹的线条元素。

中世纪艺术里存在着各种从纯技术角度可描述为“被短缩的”[foreshortened] 形式。但是，由于这种效果不是通过视觉手段来支持，我们并不将这类效果看成普遍意义上所说的“短缩法”。例如斜角布置的双脚多半给人的印象是悬挂着而不是从正面所看到的那样；还有肩部的四分之三角度被简化成平面的表达，便往往让人联想到驼背的人。

102

比例理论在这些情况下便不得不以新的目标为方向。一方面，人体形式的平面处理与以物像是三维立方体的存在这一概念为前提的古代人体测量学互不相容；另一方面，作为来自古典艺术的最后遗产，这些三维立方体不受控制的可动性使人们无法接受一个类似于埃及的、要预先确定“技术”和“客观”尺寸的体系。因此中世纪面对的选择与古典希腊的相同，但是它被迫选择了相反的做法。埃及的比例理论认为“技术”尺寸等同于“客观”尺寸，它能使人体测量学的特征与一种结构体系的特征相结合；希腊的比例理论废除了这种同一性，它被迫放弃了要确定“技术”尺寸的目标；中世纪的体系被迫放弃了要确定“客观”尺寸的目标：它将自己限制在构造图画的平面呈像。所以埃及的方法是结构性的，古希腊罗马时期的方法是人体测量学的，而中世纪的方法则可称为先验图式的 [schematic]。

可是，有人会注意到这一中世纪比例理论中有着两种不同的倾向。它们的一致固然在于二者都建立在平面的先验图式化这一原则的基础上；但它们的不同在于用截然不同的方式来解释这一原则：拜占庭式与哥特式。

拜占庭式比例理论与拜占庭艺术的巨大影响相一致，它对于西罗马帝国 [the West]（参见图版19）也具有非凡的重要性，于此时依旧显露出古典传统的种种后果，因为它通过将人体的有机联结 [organic articulation] 作为出发点来计算出自己的先验图式；它接受这一基本事实，即人体的各部分生来便是相互分离的。但它又是全然非古典的，原因是这些部分的尺寸不再用普通分数来表达，而是通过有些粗略的运用单位或模数体系来表达。人体的尺寸表现成平面——平面之外的一切理所当然被忽略——是用头部 [head-] 长度

103

或更准确地说是脸部长度［face-lengths］来表达（意大利语称：*viso*或*faccia*，还常常被称为*testa*）[28]，而人体的全长通常等于9个脸部单位。因此，根据《阿索斯山画家手册》［*Painter's Manual of Mount Athos*］规定，脸部为1个单位，躯干3个单位，腿的上下两部分各2个单位，头顶占$\frac{1}{3}$个（=1鼻长［nose-length］）单位，脚部高度为$\frac{1}{3}$个单位，颈前部［throat］为$\frac{1}{3}$个单位；[29] 一半胸部的宽度（包括肩部的曲面）假定为$1\frac{1}{3}$个单位，而前臂和臂部的内长度，还有手部的长度，都分别假定等于1个单位。 104

这些详细规则与琴尼诺·琴尼尼［Cennino Cennini］所传授的那些规则极为相似，琴尼尼是14世纪意大利艺术［Trecento］末期的理论家，他的大部分观点都牢固地建立在拜占庭风格的基础上。他的说法在各方面都与阿索斯

28　这种做法本质上反映出了那个时代的特征。从古典的观点来看，脸部、脚部、肘部、手部、手指的可测量值具有同等的重要性；迄今脸部这一心灵表露之所在被视为测量的单位，正如Averlino Filarete在15世纪中期所言之，"由于脸部的重要、美妙和可划分"；参见*Antonio Averlino Filaretes Traktat über die Baukunst*, W. von Oettingen, ed. (*Quellenschriften für Kunstgeschichte*, new ser., III), Vienna, 1890, p. 54。

29　*Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos*, Godehard Schäfer, ed., 1855, p. 82. 在Julius v. Schlosser有关吉伯尔蒂的*Commentarii*详尽注解里（*Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten*, Berlin, 1912, II, p. 35），出现了这种说法（Schlosser本人加上了问号），就是阿索斯山的准则主张"脚部高度"等于整个单位；这稍微有点不准确，应是与"从踝部到脚趾"的脚部长度相混淆，在琴尼尼的书里，脚部长度的确等于1个单位。脚部高度与琴尼尼书里的一致，同样也明确地看作是等于1鼻长，或是1个单位的$\frac{1}{3}$，这个尺度，加上颈部和头顶（这两个部分也各=$\frac{1}{3}$），便构成1个脸部单位，而人体全长则为9个脸部长度单位。

*Painter's Manual of Mount Athos*一书所包含的这些详细规则，在我看来其文献价值在近来的著述中被低估了。虽然流传到我们手上的这个版本年代相当新近，而且（正如这类用语*τὸ νατουράλε*［自然之物］所表明的）还揭示出意大利来源的影响，但这一文献的许多基本内容似乎可以追溯到中世纪盛期的实践。这种情况符合论比例的那一章，它表明阿索斯山的准则里所确立的尺寸，能够由12和13世纪以及更早期制作的拜占庭和拜占庭化的作品得以具体化（比较下文）。这也符合那些无法追溯到古希腊罗马时期的说法，例如符合整个人体划分成9个脸部长度（根据维特鲁威的划分是10个）；符合说头顶等于1鼻长或全长的$\frac{1}{27}$（维特鲁威是$\frac{1}{40}$）；而且符合把唯一的$\frac{1}{9}$分配给脚部长度（维特鲁威划分为$\frac{1}{6}$）。因此，当琴尼尼所说的比例在所有这些部位都与阿索斯山的准则一致时，人们不应当推论出阿索斯山的准则受意大利来源的影响，而是拜占庭的传统留存在琴尼尼的理论里。

另一方面，*Painter's Manual*无可否认吸收了许多新近的、西方教会的元素。例如在讲授给第十二章《启示录》［*Revelation*］作插图时，艺术家被要求表现"圣子由两位天使用一块布带到天上"（ed. Schäfer, p. 251），而这据我所知是丢勒的新画法，最早出现在他的木刻版画B. 71中。［后来，L. H. Heydenreich, 'Der Apokalypsenzyklus im Athosgebiet und seine Beziehungen zur deutschen Bibelillustration', *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, VIII, 1939, p. 1ff.，便能说明丢勒的《启示录》（*Apocalypse*）通过霍尔拜因（Holbein）于1523年在Basel（Wolff）出版的新约全书里的木刻版画这一媒介而为拜占庭的艺术家们所熟悉。——作者补注］

山准则上的一致，只是躯干长度（3个脸部长度）又被再分成腹部与肚脐两个具体部位，还有头顶的高度不是明确地规定为1个单位的$\frac{1}{3}$，所以——没有头顶高度——便产生了只有$8\frac{2}{3}$个*visi*［脸部］的人体全长。从那时起，这种9个 105 脸部长度的拜占庭准则便渗入之后时期的艺术理论中，它在其中所起的重要作用直至17和18世纪[30]——有时完全没有变化，如在蓬波尼乌斯·高利库斯［Pomponius Gauricus］的理论里；间或也有细微的修改，如在吉伯尔蒂和菲拉雷特［Filarete］的理论里。

我毫不怀疑这种通过计算来测量的体系，其源头可以说就该去东方寻找。确实，文艺复兴晚期（菲兰德［Philander］）的一个最可疑的传闻认为古罗马的瓦罗［Varro］[31]提出过一个准则——将人体全长分为$9\frac{1}{3}$个*teste*［头］——这似乎与目前为止所讨论的那些体系有密切的关系。但除了古代论艺术的文献没有显露出存在这类准则的踪迹[32]，而波利克里托斯和维特鲁威的说法又基于完全不同的体系（即普通分数体系）之外，由《阿索斯山画家手册》和琴尼尼的《专论》［*Treatise*］所代表的那个传统，其先人们能够被证明曾经生活在阿拉伯半岛［Arabia］。在“精诚兄弟会”［Brethren of Purity］这个活 106 跃于9、10世纪的阿拉伯学者兄弟会的著述中，我们见到一种比例体系早于正讨论的几个靠一个相当大的单位或模数表示人体尺寸的体系。[33]尽管这个

30 所讨论的文艺复兴初期的准则在Schlosser, op. cit. 中有摘录引证。我想补充一些载于Francesco di Giorgio Martini's *Trattato di architettura civile e militare* (C. Saluzzo, ed., Turin, 1841, I, p. 229ff.) 里不太为人所知的说法，它们之所以有趣是因为至今仍然表现出明显的平面的先验图式化倾向。对于文艺复兴后期的准则，人们会提到的作者包括Mario Equicola, Giorgio Vasari, Raffaele Borghini和Daniel Barbaro；最后提到的Daniel Barbaro (*La pratica della prospettiva*, Venice, 1569, p. 179ff.) 传授——与维特鲁威一样——“他自己发明的”准则，不过他的准则区别于著名的9个*teste*［头］类型仅在于1个头的$\frac{1}{3}$（亦即1个鼻长），这个头的$\frac{1}{3}$被提高到模数的地位且被称为一个*pollice*（“大拇指”［thumb］）。于是头顶等于1个大拇指，脚部高度和颈部高度分别等于$1\frac{1}{2}$个大拇指。因此最后总数等于$9\frac{1}{3}$个头；其余8个头用通常的方式分配。

31 Schlosser, op. cit., p. 35, Note. 额外的$\frac{1}{3}$分配给了膝部，就此这个假瓦罗的准则看来好像有点类似吉伯尔蒂的分类：吉伯尔蒂将大腿包括膝部固定在$2\frac{1}{2}$个单位，而减去膝部，就在$2\frac{1}{6}$个单位；所以这里也是1个单位的$\frac{1}{3}$余下给膝部本身。

32 Kalkmann, op. cit., p. 11.

33 F. Dieterici, *Die Propädeutik der Araber*, Leipzig, 1865, p. 135ff. 不过，此处公认的单位不是脸部长度，而是手部的“一拃宽”［span］，一拃宽等于脸部长度的$\frac{4}{5}$。

准则也许会追溯到甚至更古老的源头[34]，但它的渊源似乎不会早于希腊化末期［Late Hellenistic period］，也就是说，到那时整个的世界图景［picture of the world］被改变，必定有着东方的影响，这考虑到了数字神秘主义；也是在那时，随着从具体到抽象的普遍转向，古代数学本身于亚历山大的丢番图［Diophantus of Alexandria］达到顶点并终结，它此时正经历着自身的算术化［arithmetization］。[35]

“精诚兄弟会”的准则本身与艺术实践毫无关系。这一准则是“和声学”［harmonistic］宇宙论［cosmology］的组成部分，它本不该为图绘人物形象提供一种方法，但它打算通过数字与音乐的对应关系来深入了解那个统一宇宙各部分的宏大和谐。所以，这里传递的数据不适用于成人而适用于新生儿，新生儿对再现性艺术而言只具有次要的意义，但却在宇宙论和占星术思考中起着主要的作用。[36]但绝非偶然的是，拜占庭帝国的造型艺术实践采用了一个为完全不同的目的而制定的测量体系，最后竟全然忘记了这一体系的宇宙论来源。这尽管听起来悖理反常，但一个代数或数字的测量体系，将人体尺寸简化为一个单独的模数，如果这个模数不是太小的话，它就比古典的普通分数体系更能与中世纪算术化倾向相符合。 107

“分数”体系有利于客观地欣赏人体比例，但不是人体比例在艺术作品中恰当的再现；一个传递关系而不是实际数目的准则，为艺术家提供有关三维有机体的生动和同时性的概念，而不是为后续做出三维有机体的平面图像提供方法。另一方面，代数体系凭借直接“构成能力”来弥补丧失掉的灵活性和生动性。当艺术家通过传统而得知一个具体单位的倍增能给自己提供人体的所有基本尺寸时，可以说，他便能通过连续使用这种模数来组合画平面上的

34 据Helmut Ritter教授一封友好的来信所说，至今在阿拉伯文献中还未见到有关人体比例的其他表述。但是有关字母比例的说明却流传到了我们手上，这些说明也是基于模数体系而不是普通分数原则。

35 M. Simon, *Geschichte der Mathematik im Altertum in Verbindung mit antiker Kulturgeschichte*, Berlin, 1909, pp. 348, 357.

36 实际上，新生儿是对宇宙尤其是对星力［influence of the stars］有控制力的生命，这种控制力在新生儿身上比在成人身上更直接和完全地起作用，成人受许多其他条件的影响。

每一物像，“用张开的圆规不需改变”，以极快的速度且几乎不依赖人体的有机结构。[37] 在拜占庭艺术中，这种图式化、平面化处理平面设计的方法一直留存到现代：阿道夫·迪德龙［Adolphe Didron］是《阿索斯山画家手册》的最早校订者，他见到19世纪的隐修院艺术家们，依旧运用圆规标出各个尺寸并立刻将尺寸放大到墙壁上的方法。

因此，拜占庭式比例理论都负责根据这一模数体系来确定甚至是头部细 108 节的尺寸，将鼻长（=$\frac{1}{3}$脸部长度）当作1个单位。据《阿索斯山画家手册》的规定，鼻长不仅等于前额高度和脸的下半部高度（这与维特鲁威和大部分文艺复兴时期的准则一致），而且还等于头的上半部高度，等于鼻尖到眼角的距离，还等于颈前部下至喉核的长度。将头部的垂直和水平尺寸简化为1个单位，这种做法使得一个步骤成为可能，即以详尽的明晰证明中世纪的平面图式化倾向——这一步骤不但靠尺寸，而且甚至靠可被认为*geometrico more*［更似几何形］的形式。因为，当头部的垂直与水平尺寸可表述成“鼻长”这一恒定单位的倍数时，艺术家便有可能凭借三个共同中心点都位于鼻根的同心圆来确定整个外形。最里面的同心圆——1个鼻长形成半径——勾画出额头和面颊；第二个同心圆——2个鼻长形成半径——确定头部（包括头发）的外尺寸并规定了脸部的下半部范围；最外边的同心圆——3个鼻长形成半径——穿过喉核，还大致构成光轮（正文插图2）。[38] 这种方法自动造成颅骨有着特别夸张的高度和宽度，这一风格的人物颅骨时常给人一种从上往下看的感觉，但这种风格实际上可以追溯到对可被称为“拜占庭式三圆圈图式”［Byzantine three-circle scheme］的运用；这种图式表明：只专注于“技术”尺寸方便合理的中世纪比例理论，何以几乎不介意“客观”尺寸的不准确。这种比例的准 109 则，此时不仅作为艺术意志的征候出现，而且几乎作为一种独特的风格影响

37 一旦这一准则确立，它就能成功地运用于坐像和立像（图版19）。在这一例中，“脸部长度”不是算到发际线，而是算到方头巾的边沿；对基本上为非写实的风格来说，平面的形似比解剖学数据更重要。正如这一准则所要求的，这个脸部长度自动决定手部长度。

38 另外，眼睛的瞳孔通常位于鼻根与第一个同心圆边缘之间的中间，而嘴部划分第一与第二个同心圆之间的距离比率要么是1:1，要么是（阿索斯山准则中的）1:2。



图2　拜占庭式与拜占庭化艺术的“三圆圈图式”

力的载体出现。[39]

这种“三圆圈图式”——所复制的这一图例与图版19所采用的圣母马利亚像［Madonna］来自同一部写本［manuscript］，这部写本包含较多的头部构造图（图版20）——在拜占庭式和拜占庭化［Byzantinizing］艺术中极为流行；在德国[40]和奥地利（图版21）[41]，在法国[42]和意大利[43]，在大型［monumental］绘画[44]和小［minor］艺术里[45]，但首先是在无数的写本彩饰

110

39　在拜占庭绘画中，连这种用圆规确定头部轮廓的惯例都持续到现代；参见Didron, op. cit., p. 83, Note。

40　例如，许多的例子参见P. Clemen, *Die romanische Wandmalerei in den Rheinlanden*, Düsseldorf, 1916, *passim*。

41　例如，参见P. Buberl, “Die romanischen Wandmalereien im Kloster Nonnberg”, *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentral-Kommission...*, III, 1909, p. 25ff., Figs. 61 and 63。有关更好的插图，参见H. Tietze, *Die Denkmale des Stiftes Nonnberg in Salzburg* (*Oesterreichische Kunsttopographie*, VII), Vienna, 1911。据我所知，Buberl是最早观察到在前哥特式时期［pre-Gothic times］存在一个构成体系的人。［现在参见K. M. Swoboda的文章cited p. 9。——作者补注］

42　例如，参见*Album de Villard de Honnecourt*, authorized edition of the Bibliothèque Nationale, Pl. XXXII（甚至在风格上都强烈地拜占庭化）。

43　例如，参见Pietro Cavallini在Trastevere的S. Cecilia教堂里的一些头像，很好的复制品参见F. Hermanin, *Le Galerie nazionali d'Italia*, Rome, 1902, V，尤其是Pl. II。

44　包括彩色玻璃［stained-glass］窗；例如，参见Naumburg主教座堂西面高坛［west choir］的使徒窗［the Apostle windows］。

45　例如，参见O. Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, Berlin-Neubabelsberg, 1914, II, p. 602里复制的珐琅制品［enamel］以及众多的象牙制品。

[illuminations] 里。[46]甚至尤其是小开本作品里并没有用圆规和尺子来描画的精确构造，而造型特有的特征常常表明这些造型源于这一传统图式。[47]

在拜占庭式和拜占庭化的艺术中，平面测量图式化 [planimetrical schematization] 倾向如此之甚，竟至四分之三侧面像的头部也是用相似的方式来构造。[48]就与正面脸部的情形完全一样，“被短缩的”脸部是用一种靠相同模数和圆圈勾画平面图式的方式来构成的；这种图式被用来制造这种印象，即一种虽然很“不正确”却有效的短缩法凸显了这一客观事实：在“图画”里，平面上相等的间距也许“表示”客观上的不相等。

111

可以说，作为对正面脸部“三圆圈体系”画法的补充，四分之三侧面的构成只有基于这种设定才合适：头部的转向不能倾斜而只能向右或向左（图版22、23）。[49]于是，垂直的尺寸保持不变，工作便被限定在图式化地短缩横向的尺寸，而这一工作在两种情况下才能完成：第一，照惯例所用的单位（1鼻长）必须继续有效；第二，不管数量上的变化，必须仍有可能用一个有2鼻长半径的圆圈来确定头部的轮廓，以及靠一个有3鼻长半径的同心圆来确定光轮（如果有的话）。由于侧面转向，这个圆圈或几个圆圈的中心当然不再与鼻根重叠，但必须位于朝向我们的那半边脸之内；为了与面相的特点相一致，圆圈的中心往往会被要么转移到眼睛或眉毛的外角，要么转移到瞳孔。如果这一我们要称为A的点被认作是有2鼻长半径的圆圈中心，那么这个圆圈便规定了颅骨的曲线，并且（在C点）确定了转到另一边的背脸宽

46　特别参见A. Haseloff, *Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts*, Strassburg, 1897，尤其是Figs. 18, 44, 66, 93, 94。

47　这一图式（它也出现在简略的造型里，这种造型只有头部轮廓而没有用圆规确定的面部外形）偶尔经修改以回避头颅“不自然的”增高：三圆圈各半径的比例并不是人们以为的1:2:3，而是$1:1\frac{1}{2}:2\frac{1}{2}$。那么头颅的高度就被缩小为1个单位，所以嘴部不在第一个圆圈与第二个圆圈之间的位置，而是位于第二个圆圈上面。Salzburg的Nonnberg女修道院教堂壁画便是如此（比较上文第109页，注释41和图版21），以及其他几例，例如——由于颜料剥落这点尤为明显——Bamberg主教座堂西面（圣彼得）高坛的南面高坛围屏上的晚期罗马式 [Late Romanesque] 使徒肖像。

48　例如，这种图式出现在S. Maria Novella教堂的Rucellai圣母马利亚像的头部，而不是乔托画的学园 [Academy] 圣母马利亚像的头部。

49　圣母马利亚像的头部几乎总是朝向右面（与观者所看到的那样）。

度；[50]“短缩法”的效果来自这一事实：AC距离（仅等于2鼻长）以严格的正面“表示出的”只是头部的一半宽度，却“表示出”多于四分之三的面，亦即更加像是A点从脸部的中间移开一样。横向尺寸的进一步细分于是能通过真正的中世纪图式化而做到，就是通过对AC距离做简单的对等分和四等分（当然，由此J、D和K点的客观含义便根据圆圈中心是位于眼角还是瞳孔而各有不同）。[51] 112

正如我们所注意到的，垂直的尺寸仍然没有改变：鼻子、脸的下半部和脖子每个部分都是1鼻长。但头部的额头和上半部分必须符合较小的尺寸，因为确定垂直尺寸的鼻根（B点），不再（像在正面头部那样）与描绘颅骨轮廓的圆圈中心齐平；由于鼻根要么与眼角一致，要么与瞳孔一致，所以它就必须在稍高的地方。因此，如果AE等于2鼻长，那么BL就必须稍短于2鼻长。

尽管拜占庭准则有着图式化的倾向，但它至少在某种程度上是以人体的有机结构为基础的；而几何图形确定造型的倾向还是被对尺寸的兴趣抵消掉了。哥特式体系——更进一步远离了古代体系——几乎只是用于确定动态的轮廓和趋向。法国建筑师维拉尔·德奥纳古想作为“*art de pourtraicture*”［肖像术］而传递给自己*confrères*［同行］的，就是“*méthode expéditive du dessin*”［素描速画法］，这种画法几乎与比例测量没有什么关系，而且从一开始就不考虑有机体的自然结构。此处人形根本不再是“测量出的”，甚至都不依据头长或脸长；恕我直言，这种图式几乎完全放弃了与对象的联系。这种线条体系——常常依据纯粹装饰的角度来构思且有时很像哥特式窗花格［tracery］的 113

50 人们可以看出这一图式的稍显粗陋的形式已被用于罗马式的头部，参见Cologne古罗马城堡［Capitol］的St Mary教堂（Clemen, op. cit., Pl. XVII）：确定头部轮廓的圆圈能清晰地见到，但艺术家在制作时并没有严格地按照这个圆圈。

51 圆圈中心位于眼角时，D点（AC的中点）定为左眼的内眼角，圆圈中心位于瞳孔时，D点定为瞳孔；在前一种情形里，I点（AD的中点）定为右眼的瞳孔，在后一种情形里，I点定为右眼的内眼角。因此，“短缩法”在两种情形中都由这一事实暗示出来：理论上相等的量“表示出”背脸一边的数值大于朝向我们的半边脸部里的数值。

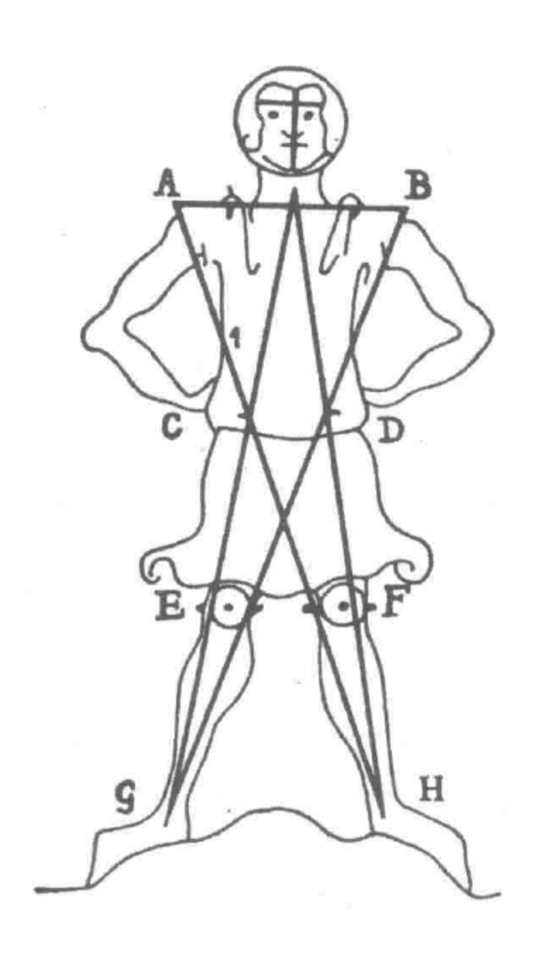


图3 正面的人形构成，根据维拉尔·德奥纳古的准则，巴黎，国家图书馆

形状——被叠映在一个独立的金属丝骨架模样的人形上。这些直线条是“引导线”而不是测量线：并不总是与人体的自然尺寸一样延伸，它们确定人物的外形只是到线条位置标示出方位的程度，四肢在这个方位应该可以活动，而同时线条的相交点与人形个别、特有的中心点重叠。因此竖立着的男人像

114 （正文插图3）便从一个与人体有机结构毫无关系的构成中产生了：这个人像（去掉头部和臂部）被内接［inscribed］进一个垂直拉长的五角形里，五角形的上顶受到抑制，而横向面AB约为纵向面AH和BG的三分之一。[52] 于是A点和B点与双肩的关节重叠，G点和H点便与脚后跟重叠，AB线的中点J决定喉

52 其时如此这般一个假象便产生了，有关维拉尔的这些人物画，B. Haendcke, “Dürers Selbstbildnisse und konstruierte Figuren”, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, V, 1912, p. 185ff. (p. 188)，提到“全部8个脸部的人物比例构成”。

核的位置，将纵向面各分为三分之一的那些点（C、D、E和F）分别决定臀部和膝关节的位置。[53]

甚至连（人物和动物的）头部也都不仅依据如圆圈这类“自然”形式而构成，而且还依据三角形或者甚至前面提到的五角形来构成，这类形状本质上完全与自然格格不入。[54]动物形象——即使在任何程度上尝试过某种有机的联结——都是装配起来的，以一种完全无机的［inorganic］方式，依据的是三角形、方形和圆弧形（正文插图5）。[55]就连似乎盛行仅仅关注比例之处（在图版24复制的大头像被置于1个再分为16个等大方块的大方块里时，每个小方块的边等于1鼻长，就如阿索斯山准则里一样）[56]，一个倒立的方块，它由一些对角线［diagonals］所组成并内接进大方块里（就像在典型的哥特式顶端饰［finials］底层平面图里），这个倒立的方块一下子便导入一个平面测量、图式化原则来确定形式而不是比例。顺便一提，就是这个头像使我们意识到，所有这些物像并不像人们会假设的那样是纯粹的想象（就像它们常常看似近乎想象一样）：兰斯主教座堂一面同时期的彩色玻璃窗上的一幅头像（图版25）便完全符合维拉尔的构成，不仅是尺寸[57]，而且连面部特征都清楚地由倒立的方块这一概念来决定。

115

116

53　这种五角形的迷人含义在维拉尔的“肖像术”中所起的作用，与数字测量的神秘或宇宙学含义在拜占庭的人体比例准则中所起的作用一样。

54　相似的“素描辅助手段”偶然地继续存在于画室教学实践里直到现代；例如，参见J. Meder, *Die Handzeichnung*, Vienna, 1919, p. 254，该处正确地将这种习俗描述为“中世纪的”。甚至在米开朗琪罗的工作坊里也能见到这种习俗；比较the drawing K. Frey, *Die Handzeichnungen Michelagniolos Buonarroti*, Berlin, 1909–1911, No. 290。维拉尔·德奥纳古的“肖像术”更完整的遗迹能在16世纪中期的一部法国写本上见到（现存华盛顿D. C.，国会图书馆艺术部，ms. 1），写本上各种动物和人物无一例外都是用维拉尔式的画法来图式化的——但与时代相符合的是，13世纪的平面画法偶尔与文艺复兴时期理论家们的立体画法相结合。［现在参见Panofsky, *Codex Huygens* (cited p. 8), p. 119, Figs. 97–99。——作者补注］

55　在描绘坐着或其他独特的姿势时，连人物形象有时也是凭数个三角形以及其他的组合来完成的；例如，参见Villard, Pl. XLII。

56　颅骨的加高尤为引人注目，就像阿索斯山准则里的一样，等于1鼻长。丢勒二十六个类型之一，也显示出颅骨加高到1鼻长，不能解释为（如V. Mortet, “La mesure de la figure humaine et le canon des proportions d’après les dessins de Villard de Honnecourt, d’Albert Dürer et de Léonard de Vinci”, in *Mélanges offerts à M. Emile Chatelain*, Paris, 1910, p. 367ff.）实际上的因果关系。

57　唯一的偏差就在于眼球相对放大了。

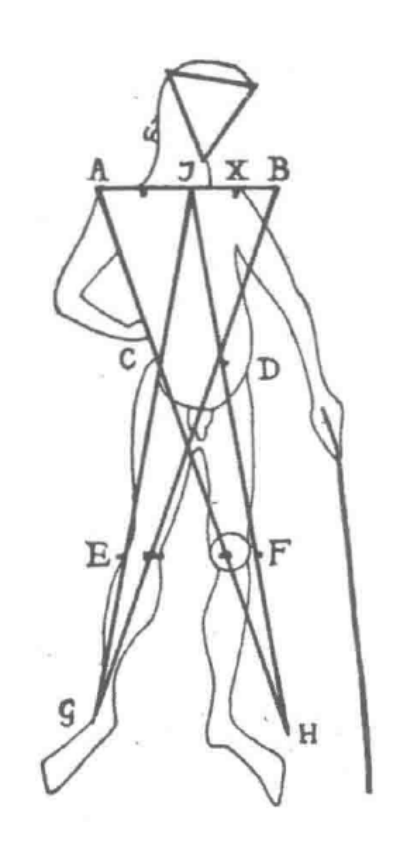


图4 转向四分之三侧面的人形构成，根据维拉尔・德奥纳古的准则。巴黎，国家图书馆

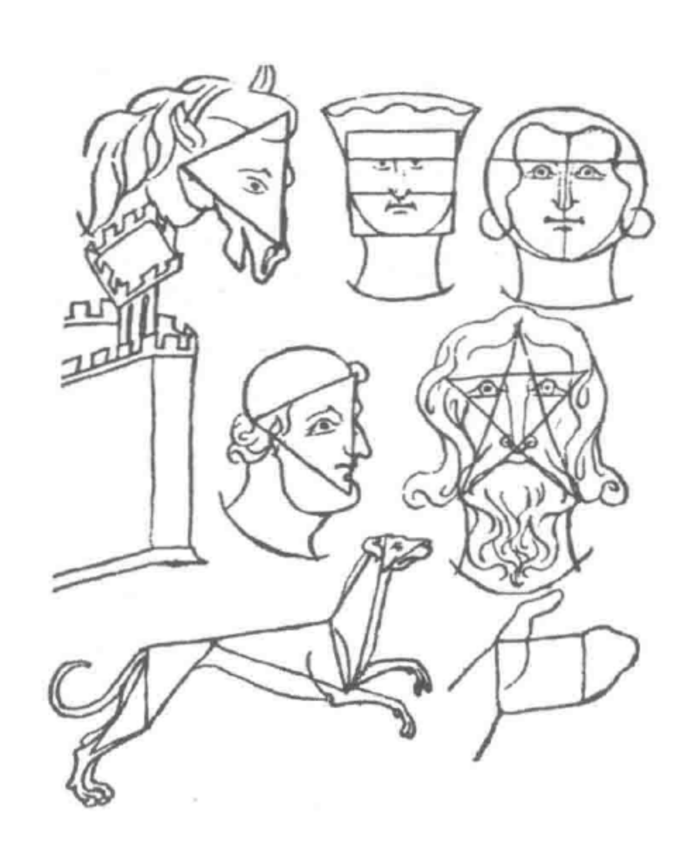


图5 维拉尔・德奥纳古，构成的头、手和灰狗［greyhound］，巴黎，国家图书馆

117 像拜占庭式和拜占庭化的艺术家一样，维拉尔・德奥纳古有兴趣试着将专为正面构成而设计的图式用于四分之三面；但是他试图建构整个人形而不是头像，并且以一种更少差别和更为任意的方式来尝试（正文插图4）。他毫无改变地利用了上面所描述的五角形图式，只是将之前与B点重叠的肩关节移到了X点，约为JB距离的中点。正如拜占庭式四分之三侧面的构成一样，“短缩法”的感觉是这样获得的，即相同的长度在背向我们的一边用来“表示”躯干宽度的一半，也就是喉核到肩关节的距离（JX），而这个长度在朝向我们的一边只是代表整个宽度的四分之一。这个奇特的构成也许是有关一种比例理论的最生动的例证，这个比例理论——“*pour légièrement ouvrier*”［适合工匠工作的］——专门讲述“技术”尺寸的几何图式化，然而古典理论依据截然相反的原则行事，便将自己限制于“客观”尺寸的人体测量学确定。

四

上述所叙程序的实际意义，在艺术家备受传统及其时代的普遍风格束缚之处当然是十分重要的：那就是在拜占庭式艺术和罗马式风格中。[58] 在后来的时代，这些程序的运用好像不如从前流行，而14和15世纪的哥特式晚期，靠着主观的观察还有主观的感受，看来好像是摒弃了所有的辅助性构成手段。[59]

118

不过，意大利文艺复兴时期却怀着极大的敬意来看待比例理论；但文艺复兴时期与中世纪不同，它不再把比例理论看作是技术上的应急办法，而是将其视为对一个形而上学假设［metaphysical postulate］的理解。

的确，中世纪非常熟悉对人体结构的形而上学解释。我们在“精诚兄弟会”的理论中已见识过这种思维方式的例子。宇宙论的思辨［speculations］围绕上帝规定的宇宙与人类之间的对应［correspondence］（因而也是基督教会的信仰体系）而展开，这种思辨在12世纪的哲学中起到了重大作用。宾根的圣希尔德加德［St Hildegard of Bingen］的著述中有段冗长的说明被人们指出，该处便是用上帝创世的协调计划来解释人体比例。[60] 不过，只要中世纪的比例理论是沿着和声学宇宙论的思路，它就与艺术无关；只要它与艺术有关，它就已蜕变为一种实际规则的标记[61]，这种标记便丧失了与和声学

58　即使是此时这种实际意义也不应被高估。精确构成的人物总的看来属于少数，更多是徒手画出的，即使是艺术家构成引导线时小心翼翼，他们也常常在制作过程中背离了引导线（例如，比较图版20，或是第111页，注释50提到的古罗马城堡St Mary教堂里的人物）。

59　相当常见的中心垂直线标示在某种程度上证实，人形既不能被看作是帮助构成，也不能被看作是确定比例的应急办法。

60　Pater Ildefons Herwegen, “Ein mittelalterlicher Kanon des menschlichen Körpers”, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXXII, 1909, p. 445ff. 另比较the Chronicle of St-Trond (G. Weise in *Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, IV, 1910−1911, p. 126)。几乎可以肯定的是，对这类文献做更全面的研究会在西罗马帝国发现更多的相同文献。

61　再比较维拉尔的警句“*manière pour légièrement ouvrier*”［适合工匠工作的方式］。中世纪比例理论的特点是：《阿索斯山画家手册》就有关着装的人物宽度应该比裸体的人物宽多少而提供了具体的信息（“应该加上”1个单位的$\frac{1}{2}$用于衣纹）。

宇宙论的所有联系。[62]

119 只有在文艺复兴时期，这两种趋向才又一次会合了。雕塑与绘画在这一时期开始获得*artes liberales*［自由艺术］的位置，而热心的艺术家也是在这个时期努力吸收他们那个时代全部的科学文化（反过来，此时的学者和文人则试图将艺术作品当作最高与最普遍法则的表现来理解），结果当然就是连实践性的比例理论也应该被重新赋予形而上的意义。人体比例理论既被视为艺术创作的先决条件，又被视为微观世界与宏观世界之间预定和谐［pre-established harmony］的表现；而且，它还被视为美的理性基础。我们可以说，文艺复兴时期将希腊化时期和中世纪流行的对比例理论的宇宙论解释，与古典有关"匀称"的观念结合而成为审美造诣的根本原则。[63] 正如人们在神秘精

120 神与理性精神之间、新柏拉图主义与亚里士多德主义之间寻求综合一样，对于比例理论也是从和声学宇宙论的观点与规范的美学这两方面来做出解释；

---

62 起初存在过这类联系的说法是有史实依据的（比较上文第106页）。甚至从十个脸部类型变成喜欢九个脸部类型，也许根据的是数字神秘主义或是宇宙论的思路（星球理论？）。［现在参见F. Saxl, cited p. 8。——作者补注］

63 Julius von Schlosser表明，这一学说为古典时代以后最早的捍卫者之一吉伯尔蒂而知——也许是通过一位西方教区的中间人，有关此事参见下文——源自一部阿拉伯文献，阿尔哈曾［Alhazen］的《光学宝鉴》［*Optica*］。更为有趣的是，虽然吉伯尔蒂从阿尔哈曾那里接受了均衡性［proportionality］概念，但却将之提升到一个完全不同的地位。阿尔哈曾并不把均衡性视为美的"最"［the］根本原则，而是把均衡性当作人们常说的*en passant*［顺带］一提。在他那篇我们会称作论美学的精彩补论［excursus］中，阿尔哈曾列举出不少于二十一条有关美的原则或标准，因为按照他的说法，所有视知觉［optical perception］范畴（例如光线、色彩、大小、位置、持续性等等）在一定条件下都能用作审美标准；在这一长串列表的上下文里，出现了完全无据地与其他"范畴"［categories］的联系，赞美"各部分的关系"。于是，吉伯尔蒂忽略了所有其他范畴——具有对古典范畴的惊人直觉——而只是挪借了"均衡性"这个关键词出现的那段文字。

顺便一提，阿尔哈曾的美学之精彩不仅在于将美划分成同视觉经验范畴一样多的各种标准，而且首先在于这种美学弥漫着相对主义。距离能够产生美是因为距离使瑕疵和不整齐变得不显眼了；接近也能产生美是因为接近使精妙的设计等等给人印象深刻（用对比的方式来比较斯多葛派［Stoics］的绝对主义［Aëtius, *Stoicorum veterum Fragmenta*, J. ab Armin, ed., Leipzig, II, 1903, p. 299ff.］："最"美的色彩是深蓝色，"最"美的形状是球形，等等）。总的来看，《光学宝鉴》的这段相关文字（是由像Vitellio这样的中世纪作家不是有选择而是逐字照抄的）值得东方学专家们注意，即使仅仅因为如此纯粹的审美方式对待美不适合其他的阿拉伯思想家；例如，参见Ibn Chaldûn (Khaldoun), *Prolegomena* (French translation in *Notices et Extraits de la Bibliothèque Impériale*, Paris, 1862–1865, XIX–XX), Vol. II, p. 413："……还有这个［即正确的比例，此处是从道德与审美方面而言］的意思是说美和善。"

这种综合似乎要弥合希腊化晚期的想象与古典、波利克里托斯式秩序之间的差别。也许比例理论对文艺复兴时期的思想而言显得如此无比地重要，就因为只有这种理论——既是数学的又是思辨的——才能满足那个时代迥然不同的精神需要。

因此，比例理论受到了双倍和三倍的神化（我们必须视作附加值的是历史学意义：仅因为那些作家属于古希腊罗马时代，"古代的后继者"便注定会接受古典作家们有关的只言片语[64]），且在文艺复兴时期获得了前所未有的声望。人体比例被赞美为音乐和声学的视觉体现；[65]这些比例被简化为算术或几何原理（尤其是"黄金分割"［golden section］，它在这个崇拜柏拉图的时代受到极为过度的重视）；[66]这些比例与各种古希腊罗马神祇相联系，以使它们看起来像是被赋予了文物与历史的意义，以及神话学和占星术的意义。[67]还有

121

64　受到文艺复兴时期作家们如此热情阐发和解释的维特鲁威，对中世纪而言并不陌生（比较Schlosser, op. cit., p. 33［以及现在H. Koch, cited p. 8］）；但恰恰是比例的一些明确规定被中世纪的作家们普遍忽略了。通常，他们除了传播脸部一分三的画法之外，便只是传播有关将人形内接进方块和圆圈这种普通的说法（这种说法适合于宇宙论的解释），且未有试图从实际经验出发去检验维特鲁威的论据，或者甚至去纠正其文本中明显的讹误（参见第95、127页，注释16、83）；吉伯尔蒂曾试图不从肚脐而从胯部来画出围绕人形的圆圈；Cesare Cesariano, *M. Vitruvio Pollione, De Architettura Libri Decem*, Como, 1521, fols. XLIX and I, 使运用维特鲁威将脸部划分为3个相等部分的做法，每一部分是整个长度的$\frac{1}{30}$，用于绘制包括有整个人形等部位的一个"标定网格"［calibrated grid］。

65　例如，比较Pomponius Gauricus, *De sculptura* (H. Brockhaus, ed., Vienna, 1886, p. 130ff.)。在这方面最有帮助的著作，是1525年在威尼斯出版的*Francisci Giorgii Veneti de harmonia mundi totius cantica tria*。作者（与［向总督］提供那篇著名的威尼斯S. Francesco della Vigna教堂设计方案报告书的Francesco Giorgi是同一人）根据用圆圈可能画出人形——他像吉伯尔蒂一样将人形的中心移到胯部——而推断微观世界与宏观世界之间的对应并非异常。但他也由人体内的高、宽、深关系联想到诺亚方舟的尺寸（300:50:30），而且十分认真地将具体的比例与古希腊音乐的音程等同起来，例如：

全长:减去头部的长度=9:8（*tonus*［全音］）

躯干长度:腿部长度=4:3（*diatessaron*［四度音程］）

胸部（从喉核到肚脐）:腹部=2:1（*diapason*［八度音程］），等等。

笔者应该把对Francesco Giorgi著作的了解，归因于曾经的汉堡瓦尔堡图书馆［Bibliothek Warburg］即现在的伦敦大学瓦尔堡研究院，这部著作尽管几乎从未在艺术史文献中得到引述，但由于其可能与丢勒的比例理论有联系而并非微不足道（比较下文第131页，注释92）。

66　例如，比较Luca Pacioli, *La divina proportione*, C. Winterberg, ed. (*Quellenschriften für Kunstgeschichte*, new ser., II), Vienna, 1889, p. 130ff.。此外：Mario Equicola, *Libro di natura d'amore*, 此处引自the Venice edition, 1531, fol. 78 r/v。

67　Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura*, Milan, 1584 (reprinted Rome, 1844), Book IV, Ch. 3; Book I, Ch. 31.

122 新的尝试要——与维特鲁威的一段评论有关——将人体比例与建筑物的比例和建筑物各部分混为一谈，以证明人体在建筑学上的“匀称”以及建筑学所有的人格化生命力。[68]

然而，对比例理论的这种高度评价并不总是伴随相应的要改进其方法的意愿。通常，文艺复兴时期的作家们谈起人体比例的形而上意义越是热烈，他们似乎就越是不喜欢经验式的研究和验证。他们实际上做出的只不过是概述（至多是校订）维特鲁威的理论，或者更多是复制琴尼尼早已熟知的九个单位体系。他们只是偶然地试图用新的方法来详细说明头部的尺寸测量法[69]，或是试图继续征服第三维［深度］，设法给有关长度和宽度的叙述增补有关深度的叙述。[70]人们感觉到新时代的开端，是因为理论家们开始通过测量古典雕像来核对维特鲁威的论据——起先他们发现两者在所有方面都是一致的[71]，123 但后来偶然又得到了不同的答案；[72]还因为他们之中至少有几位，因常常论及古希腊罗马神话而坚称：理想的准则具有某种差异性。

维特鲁威传统与假瓦罗传统的同时存在本身意味着两种不同的类型，一种是九个脸部长度，另一种是十个脸部长度；而当这两种类型得到一个甚至更短的类型补充时，理论家们便获得了三位一体［triad］的类型，这个三位一体可以根据趣味而与具体的神祇有关[73]，与古典建筑的三种风格有关[74]，或是与高贵［nobility］、美以及优雅［grace］这些范畴有关。[75]但有意思的是，

68 因此，例如Filarete, op. cit.；此外，L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, VII, Ch. 13；他之后，Giannozzo Manetti (ed. Muratori, *SS. rer. Ital., III*, Part II, p. 937); Lomazzo, op. cit., Book I, Ch. 30, etc. 这类对应尤为值得注意的是在有人试图用图画来描述它们之时，比如“Codex Angelo da Cortina”里的插图，现藏布达佩斯国立图书馆，或是Francesco di Giorgio Martini作的（专论，前文引述，第105页，注释30），Plate Volume, Pl. I。

69 参见Ghiberti, loc. cit.，他除了讲述自己的理论之外还附带重复了维特鲁威的准则；另比较Luca Pacioli, loc. cit.。

70 这涉及Pomponius Gauricus——他无疑受到莱奥纳尔多·达芬奇的影响，在其他方面也值得注意——相对而言，他比其他作家提供了更详细的信息。

71 Luca Pacioli, op. cit., pp. 135–136.

72 Cesare Cesariano, op. cit., fol. XLVIII.

73 参见Lomazzo, op. cit., IV, 3。他将异教诸神与基督教人物相关联的做法先由丢勒所为。

74 Filarete, loc. cit.; 另比较Francesco Giorgi, op. cit., I, p. 229ff.，该处的九个头类型有别于七个头类型。

75 这样做的是Federico Zuccari（比较Schlosser, *Die Kunstliteratur*, Vienna, 1924, p. 345f.）。

我们想见到这些类型得到具体阐述的希望几乎总是落空。一谈到确切、个别的尺寸时，作家们要不就是陷入沉默，要不就是在承认多种类型的同时单独选出一种，再见到这个类型时它就变成与旧有的常备类型——维特鲁威和琴尼尼的准则一样。[76] 而且如果说洛马佐［Lomazzo］的《绘画专论》［*Trattato della pittura*］第一书［First Book］既坚持各式各样的类型，又坚持对各类型尺寸的确切说明，那么该著应该将这一特点归因于这么一个简单的事实：迟至1584年才写作此书的洛马佐，应该以草率的方式利用了前辈们的著述；九个头长的人（第9章）与丢勒的"D型人"一样，八个头长的人（第10章）与丢勒的"B型人"一样，七个头长的人（第11章）与丢勒的"A型人"一样，那个非常纤细的人（第8章）也与丢勒的"E型人"一样，等等诸如此类。

就扎实的知识和井然的步骤而言，只有两位意大利文艺复兴时期的艺术家兼理论家，为发展超越中世纪标准的比例理论而采取了明确的措施：利昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂，艺术中"新的、庄严风格"的提倡者；以及莱奥纳尔多·达芬奇，这一风格的开创者。[77]

124

两位都决心将比例理论提高到一门以实验为基础的科学的层面。他们不满意维特鲁威和意大利前辈们那些不充分的数据，无视传统而偏爱由对自然的观察而得到证实的感受。虽然他们是意大利人，却并没有试图用多样"独特的"各种类型代替那个唯一的、理想的类型。不过，他们不再因和声学的形而上学或接受神圣权威的数据而要确定这种理想的类型：他们敢于面对自然本身，并用圆规和尺子来对待活的人体，他们只从众多模特儿中挑选类型，他们依据自己的判断和称职的顾问的意见而相信，这些类型才是最美的。[78] 他们的目的是要发现完美的人［ideal］以试图确定正常人［normal］，不是只要

76　与后者一样的例如Filarete的"多立安"［Doric］人，说也奇怪，"多立安"人要比"爱奥尼亚"［Ionic］人和"科林斯"［Corinthian］人纤细。

77　希望Bramante有关比例的一些文章在将来被找到，这些文章的存在在一些文献引文中得到证实。

78　Alberti, op. cit., p. 201. Leonardo (*Leonardo da Vinci, das Buch von der Malerei*, H. Ludwig, ed.［*Quellenschriften für Kunstgeschichte*, XV–XVII］, Vienna, 1881, Articles 109 and 137) 甚至接受一般公众意见的有效性（比较Plato, *Politicus*, 602b）。



图6　莱奥纳尔多·达芬奇的信徒，依据阿尔贝蒂的“脚测法”做的比例人形，《瓦拉尔迪的笔记本》[*Codex Vallardi*] 中的素描。吉罗东 [Giraudon] 摄影，第260号；上部细分线由笔者所加

大略确定尺寸和只要它们在平面上是看得见的，而是要寻求通过确定完美的人来探讨具有纯科学人体测量学的这些典范，对待人体的自然结构要十分严格和仔细凝视，不仅在高度方面，而且在宽度与深度方面。

于是，阿尔贝蒂和莱奥纳尔多补充了一种艺术实践，这种实践通过比例理论而使自己摆脱了中世纪的限制，而比例理论又做到了不止于给艺术家提供一个设计的平面图式——这个理论基于经验性观察之上，它能够用有机的联结和完整的三维尺寸来确定正常的人形。不过，这两位伟大的“现代人”在一个重要方面存有差别：阿尔贝蒂试图通过完善方法而达到共同的目的——莱奥纳尔多却试图通过扩展和阐述素材来达到共同的目的。阿尔贝蒂的无先入之见甚至体现在对古代类型的态度上[79]，就方法而言，他摆脱了所有的传统。他设计出——只是宽泛地将其程序与维特鲁威所说脚部等于人体全长的六分之一挂钩——一种新的、巧妙的测量体系，他称之为“脚测法”[Exempeda]；他把人体总长分为六个*pedes*（脚）、六十个*unceolae*（英寸）和六百个*minuta*（微分）[80]——结果就是他能轻易却又准确地得到从活的模特儿取得的尺寸并用表格列出它们（正文插图6）；各个数目甚至能够像小数 [decimal fraction] ——它们实际上就是小数——那样地加与减。这个新

125

79　例如，另参见Dagobert Frey, *Bramantestudien*, I, Vienna, 1915, p. 84。

80　Alberti, op. cit., p. 178ff. “Exempeda” 这个术语应该是源于动词*ἐξεμπεδόω*（“细致观察”）；据其他人的说法，该词想用不太确定的希腊词来表达“六脚体系”的概念。

体系的优点显而易见。传统的单位——*teste*［头］或是*visi*［脸部］——用于详细的测量就太过宽泛。[81]用人体全长的普通分数来表示尺寸并不方便，因为要确定一个未知长度被包含在一个已知长度中是多少倍，没有长时间的实验是不可能做到的（要以此方式而不失去耐心地实验，就需要有丢勒般的*unica et infinita diligentia*［罕见与无限的勤勉］）。而采用商业的度量衡标准（例如像“佛罗伦萨肘尺”［Florentine cubit］或是“罗马杖”［*canna*］）以及它们的细分单位会是徒劳的，就是每当这一做法的目的是要确定对象的相对而非绝对尺寸之时：艺术家只有从能使他按任何所需的规模来再现人形的准则中才会受益。　126

必须承认，阿尔贝蒂本人所有的收获实在太少了；收获就是一个单一的测量表格，不过，阿尔贝蒂声称这个表格是通过调查大量的不同人物而得到证实的。[82]莱奥纳尔多不是去改进测量的方法，而是全神贯注于扩大观察的范围。在讨论人——不是马——的比例时，莱奥纳尔多照着维特鲁威的模式而与所有其他意大利理论家截然不同[83]，就是几乎全部凭借普通分数的方法，但并未完全摒弃“意大利的拜占庭式”［Italo-Byzantine］将人体分为九或十个脸部长度的做法。[84]他大概对这些相对简单的方法感到满意，因为他理解自己从全新的角度收集的大量视觉素材（可惜他从未综合这些素材）。他认为美即自然，试图确定的与其说是人体形式的审美成就，不如说是人体形式的有机统一［organic uniformity］；对他而言，主要影响其科学思想的是类推法　127

81　另一方面，阿尔贝蒂的体系实际运用时在许多方面都过于复杂难解。实际上，大多数艺术家都求助于一个头分为两半或三份的单位；参照著名的米开朗琪罗素描Thode 532（photogr. Braun 116）。按照米开朗琪罗自己的说法，他的兴趣实际上并不太关注收集数字尺寸，而更多的是关注观察*atti e gesti*［行动与姿态］。

82　Alberti, op. cit., p. 198ff.

83　莱奥纳尔多摘引和修订了那些理论家的论述（Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, London, 1883, No. 307, Pl. XI）。洛马佐使用过普通分数的方式，这一事实是基于他直接依赖丢勒（比较上文第123页）。

84　在莱奥纳尔多的课题研究里，人与马这两个类型——一个符合维特鲁威的比例，一个符合琴尼尼-高利库斯准则——同时存在而没有变异，因此常常难以或是不可能将具体的说法与两种理论的任何一种相联系。［有关莱奥纳尔多更精巧测量马的比例的体系，现在参见E. Panofsky, *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory* (Studies of the Warburg Institute, XIII), London, 1940, p. 51ff.。——作者补注］

[analogy][85]，判断有机统一的标准就在于：人体各部分之间存在着尽管时常全然不同却愈多愈好的“相似之处”[correspondences]。[86]因此，他的大部分

128 说法都以这种形式来表达：“da *x* a *y* è simile a lo spatio che è infra *v* e *z*”（距离*xy*等于距离*vz*）。但首要的是，他将人体测量学的真正目标延伸到一个新奇的方向：他开始系统研究那些机械的和解剖学过程，这些过程使静态直立人体的客观尺寸因人而异，他于是由此将人体比例理论与人体动态理论结合起来。他确定关节在屈曲时增厚，或是测定随膝关节或肘部的弯曲或伸直而至肌肉扩充和收缩，并最终试图将所有动态简化为一个普遍原理，这个原理可以描述成连续与统一的循环动作 [circular motion] 原理。[87]

这两项发展使可能是文艺复兴时期与所有之前的艺术时期之间存在的根本差异更加明了。我们已多次见到有三种情况会迫使艺术家对“技术”比例与“客观”比例做出区分：有机体动作的影响、透视短缩法的影响，以及对观者视觉感受的考虑。这三种变化因素有一个共同特征：它们都以艺术家对主观性 [subjectivity] 的认可为前提。有机体动作将所表现对象的主观意志与主观情感引进艺术家的构思分析；短缩法引进的是艺术家的主观视觉经验；

129 而那些改变正确姿态以利其看似自然的“比例协调”调整，引进的是潜在观者的主观视觉经验。第一次不仅声称而且正式使这三种形式的主观性合法化和理性化的，正是文艺复兴时期。

埃及艺术里只有目的很重要，因为所表现的生命体不会根据自己的意志力和意识而改变姿势，倒像是由于机械的法则而永恒地固定于这个或那个姿

---

85 比较L. Olschki, *Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur*, I. Heidelberg, 1919, p. 369ff.。不过，我并不赞同Olschki在所有问题上对莱奥纳尔多所做的解释。

86 比较E. Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, Berlin, 1915, p. 105ff.。“确定类推”的方法被蓬波尼乌斯·高利库斯所采用，其中之一有Affricano Colombo，他附加给他那部论行星的小书（*Natura et inclinatione delles ette Pianeti*）一种适用于画家和雕塑家的比例理论（在所有其他方面完全以维特鲁威理论为基础）。他将占星术学说与比例理论结合的方式，是以宇宙论的神秘主义态度重新解释莱奥纳尔多科学自然主义的独特尝试。

87 *Trattato della pittura*, Article 267ff. 阿尔贝蒂早已注意到（op. cit., p. 203）臂部的宽度与厚度依据臂部的动态而变化，但他那时并未试图用数字来确定这些变化的程度。[有关莱奥纳尔多的循环动作理论，现在参见Panofsky, *The Codex Huygens*, pp. 23ff., 122ff., Figs. 7–13。——作者补注]

势；因为没有短缩法；以及因为没有体谅到观者的视觉经验。[88]在中世纪，艺术可以说支持平面的目标而不顾主观与客观的目标，由此创造的那种风格中虽然“实际的”——相对于“可能的”——动态发生了，可人物的动作像是受一种高等神灵的支配而非出自自己的自由意志；那种风格中虽然人体以不同的方式旋转和扭动，但并没有想获得或是意指实在的深度感。只有在古希腊罗马时期，有机体动作、透视短缩法和视觉调整这三种主观因素才获得了承认；但——而这是根本的差别——这种承认可以说是非正式的。波利克里托斯的人体测量学，没有伴随出现同样成熟的人体动态理论，也没有伴随出现同样成熟的透视法理论：短缩法在古典艺术里的任何遭遇，都并非由于将视觉图像解释为凭严格的几何方法而构造的中心投影［central projection］所致；就我们所知，那些为了观者而纠正外表的有意调整只是“凭经验”［by rule of thumb］处理。所以，在文艺复兴时期既用人体动态的生理学（和心理学）理论，又用数学上精确的透视法理论来补充人体测量学时，这就是一个根本的创新。[89]　130

那些喜欢从象征性角度解释历史事实的人，也许在其中认识到一种态度对世界有着特别“现代的”理解，这种态度使主体［subject］能与客体［object］相比时而坚称自己是独立与平等之物；而古希腊罗马之时并不允许对这种对比做出明晰的阐述；中世纪则认为主体与客体一样应被湮没在高一级的整一［unity］之中。

人们会注意到由中世纪到文艺复兴（且在某种意义上是之后）的实际转变，如同在实验室的环境下一样，是在第一位德国的人体比例理论家阿尔布

88　抛开所有风格上必须考虑的因素，我们要记住的是埃及艺术最重要的作品并不是为了被观看的目的而创作的；它们被放置在黑暗、不可接近的墓室里而远离所有人的视线。

89　在文艺复兴时期，即使是置于视线上方（或是如在拱状表面上）的作品尺寸所必须有的“体态律动”改变，也是由精确的几何学结构来决定。参见莱奥纳尔多有关在曲面墙壁上描画对象的说明（Richter, op. cit., Pl. XXXI; *Trattato*, Article 130），或是丢勒有关按等级安排［scaling］字母的说明，这些字母虽然安放在不同的水平线上，却看来像是一样大小（*Underweysung der Messung...*, 1525, fol. K. 10）；丢勒的方法，从墙壁题词转移到壁画制作，重现于Barbaro, op. cit., p. 23里。

雷希特·丢勒的研究成果里。丢勒是北方哥特式传统的继承人，开始从事工作时凭借着平面测量表面的图式（起初甚至不包括维特鲁威的数据），这种图式像维拉尔的“肖像术”，声称能同时确定姿势、动态与比例（图版26）。[90] 131 然而，在莱奥纳尔多和阿尔贝蒂的影响下，丢勒将自己的一些目标转向了一门纯粹的人体测量科学，他认为这门科学具有教育价值而非实用价值：“有关前面所画的那些僵硬的姿势，”他谈到自己众多精巧的图样时说道，“那些人形没有任何用处。”[91] 在有序却无所得益地为知识本身而追求知识之时，丢勒在第一和第二书里运用了古典的与莱奥纳尔多风格的普通分数方法（正文插图7），在第三书里运用了阿尔贝蒂的“脚测法”（该法的最小单位是$\frac{1}{600}$，丢勒将之分解为三个附加的细分）。[92] 133 但是丢勒不仅凭借自己多样而精确的测量法，而且凭借真正批判性的自我限制，从而胜过了这两位伟大的意大利人。他坚定地摒弃要发现某个美的理想准则这一夙愿，着手于艰苦卓绝得多的工

---

90 Mortet注意到的正是这种结构性类同而非偶然的类似（比较第115页，注释56），这种结构性类同构成了丢勒与中世纪，尤其是与维拉尔·德奥纳古之间的固有联系。H. Wölfflin（in *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, VIII, 1915, p. 254）因此看来像是夸大了这一事实，他宣称Mortet已正确地认识到丢勒早期的人体比例研究与中世纪传统间的关联。此处应该提到Edmund Schilling博士在Sebastian drawing L. 190里发现了用圆规勾出的圆弧［circular arcs］，本文笔者已断言这幅素描属于从L. 74/75（本书图版26）开始的结构素描系列。

91 “Dann die Bilder döchten so gestrackt, wie sie vorn beschrieben sind, nichts zu brauchen.” 比较Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, p. 81ff., especially p. 89ff. and 111ff.。

92 有关丢勒如何通晓阿尔贝蒂的“脚测法”，这是个争论未决的问题；因为记述该法的*De Statua*［论雕塑］一著直到丢勒去世多年后才发表。或许丢勒的来源会与Francesco Giorgi著的*Harmonia mundi totius*［《和谐的全世界》］有关（参见第121页，注释65）；该著作包含（fol. C. 1）对阿尔贝蒂方法的详尽描述，该著——除了一个术语方面的误解之外——相当准确且等同于直接引语：“Attendendum est ad mensuras, quibus nonnulli microcosmographi metiuntur ipsum humanum corpus. Dividunt enim id per sex pedes... et mensuram unius ex iis pedibus hexipedam［!］vocant. Et hanc partiuntur in gradus decem, unde ex sex hexipedis gradus sexaginta resultant, gradum vero quemlibet in decem... minuta.” “必须注意那些由某些缩图专家运用于人体本身的尺寸。这些专家将人体分成6个脚……而1个脚的尺寸专家们叫作脚测［!］他们把1个脚的尺寸分为10份［*gradus*（步），阿尔贝蒂称为英寸］；所以6脚共计60份，而每1份又分为10个最小单位［真正的阿尔贝蒂用语为*minuta*（微分）］。” 不过，该著作者比起600个微分还是喜欢分为300个最小单位，以此维护前面提到的（第121页，注释65）人体与诺亚方舟之间的对应。Francesco Giorgi的著作出版年代为1525年，这大概与我们的猜测相符，因为这种猜测能够证明（比较Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, p. 119）丢勒最初知道“脚测法”是在1523年到1528年之间。［Agrippa of Nettesheim也许获得的是同一来源，因为他提到“脚测法”体系是在他的*De occulta philosophia*（《神秘哲学》）印刷版（出版于1531年）的II, 27里，而不是在1509年的初版里。——作者补注］

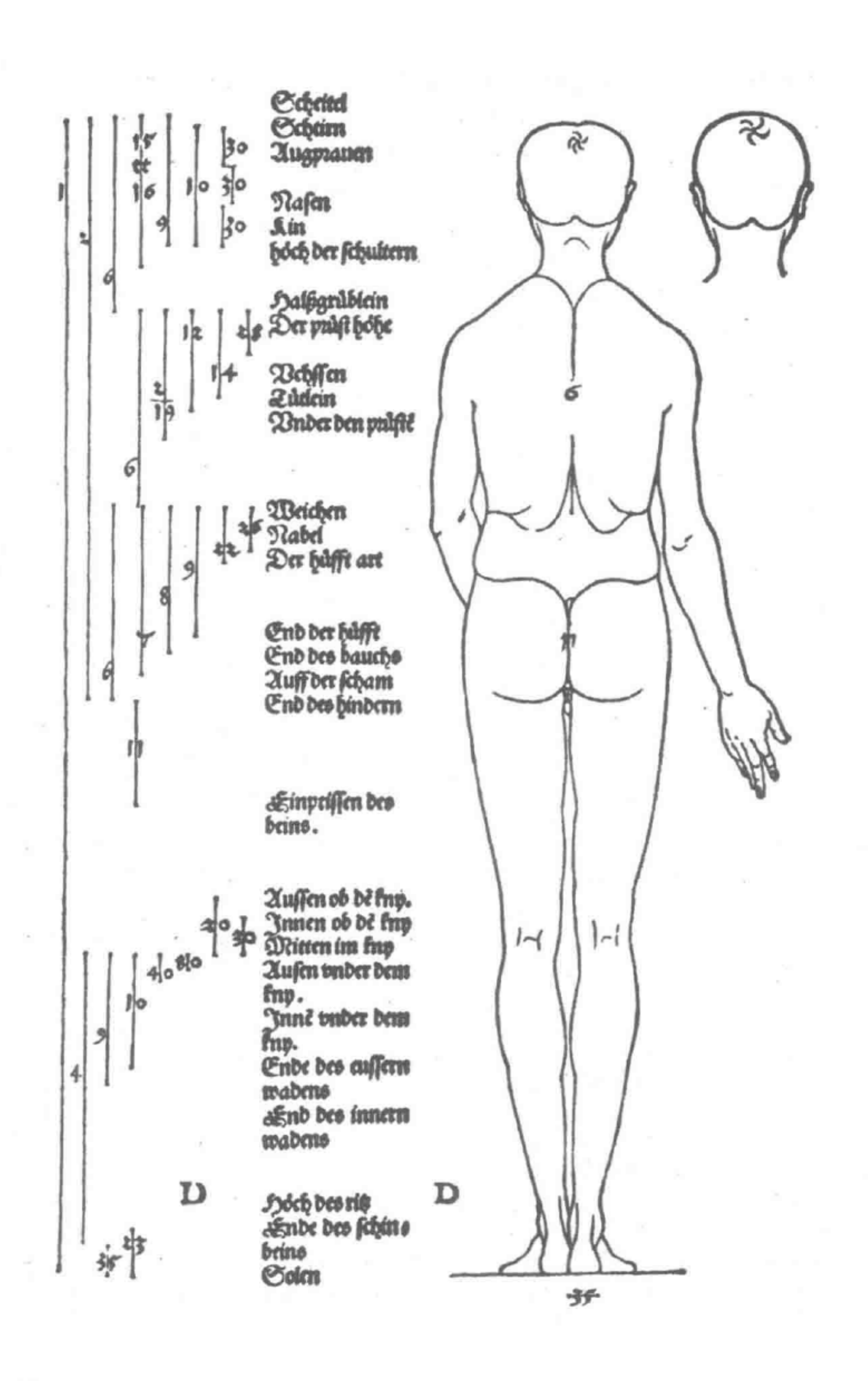


图7 阿尔布雷希特·丢勒，“D型人”［Man D］，出自《人体比例四书》第一书，纽伦堡，1528年

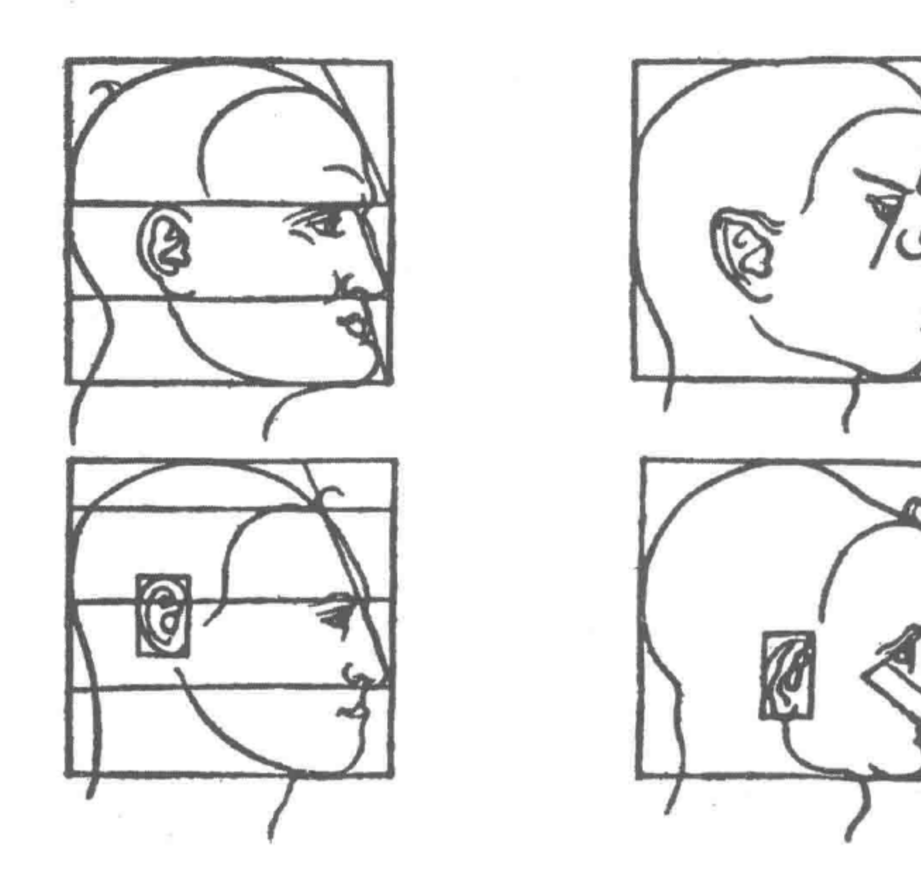


图8 阿尔布雷希特·丢勒，四幅画成漫画的侧面像，出自《人体比例四书》第三书，纽伦堡，1528年

作以提出各式不同的“独特”类型，每种类型都要以自己特有的方式“避免粗野的丑”[avoid crude ugliness]。他收集了不少于二十六组的比例，加上一例婴儿人体及其头、脚和手的详细尺寸。[93] 他甚至不满足于此，还预示出进一步修改这么多类型的方法和资源，以便通过严格的几何学方式去刻画畸形[abnormal] 与怪诞 [grotesque]（正文插图8）。[94]

丢勒也试图给自己的测量理论补充进有关动态的理论（不过，这种做法的最后结果相当粗劣和呆板[95]，因为他缺乏解剖学和生理学知识），以及补充进透视法理论。[96] 由于他像那位伟大的意大利画家兼理论家皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡 [Piero della Francesca] 一样，也想看到透视法既用于无生命

93 Albrecht Dürer, *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, Nuremberg, 1528, Books I and II.

94 ibid., Book III.

95 ibid., Book IV.

96 Albrecht Dürer, *Underweysung der Messung mit dem Zirckel und Richtscheyt*, Nuremberg, 1525, fol. P. L. v. ff.

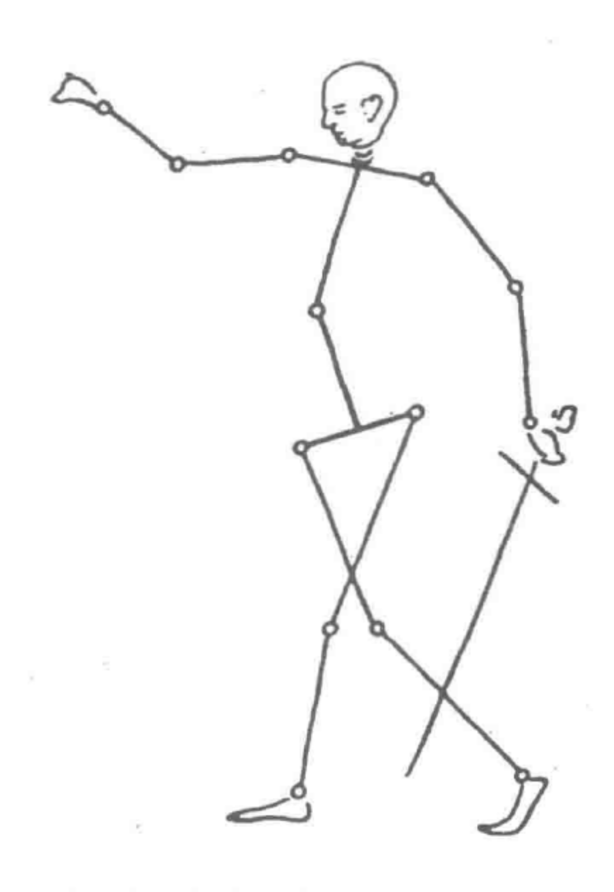


图9　埃哈德·舍恩（？），人体动态图式化（摹图［tracing］），纽伦堡，国家图书馆

物体又用于人物形象，所以他试图将人体不合理的表面简化为由纯平面确定的形状，从而使这一极为复杂的过程变得便捷起来[97]，而最能使人增长知识的，就是将其在20年代精心制作的图式与作于约1500年的图形（图版26）做一比较。晚年的丢勒只是筹谋最后的图像表现而不是妨碍它；他将造型单位内接进体积测量的［stereometriclal］立体图形里，而不是用圆弧来确定外形；他用对造型概念的数学解释来与线性素描的数学图式化相对照（图版27）。[98]　134

97　Dürer, *Vier Bücher*..., Book IV, 以及众多的素描。我指的是著名的"立方形体系"［cube system］，根据Lomazzo的说法，该体系可以追溯到Foppa，后来继续并发展这一体系的有Holbein, Altdorfer, Luca Cambiaso, Erhard Schön以及其他画家（比较Meder, op. cit., p. 634, Figs. on pp. 316, 619, 623）。这一体系与丢勒那些表面简化成多边形的头像素描有关（图例参见Meder, op. cit., p. 623），笔者曾试图将这种技巧上溯到意大利的来源（*Kunstchronik*, new ser., XXVI, 1915, col. 514ff.），Meder对之做出了更具说服力的类比。

98　另一方面，同样不再有平面测量，动态人形在一系列素描中得以图式化，这被认定为Erhard Schön所作，其中一例复制于正文插图9（有些复制图另参见Fr. W. Ghillany, *Index rarissimorum aliquot librorum, quos habet bibliotheca publica Noribergensis*, 1846, p. 15）。有关这些素描所遵循的方法，比较Leonardo的*Trattato*, Article 173里的图解。

135

五

丢勒的《人体比例四书》[*Vier Bücher von menschlicher Proportion*] 标志着有关比例的理论到达了一个之前从未有且之后也注定不会有的顶峰。不过，该著也标志着这一理论衰落的开始。丢勒本人在一定程度上经不住诱惑而追求将人体比例研究作为目标本身：由于他的研究特有的精确和复杂，这些研究越来越超出艺术实用性的范围，而最终几乎完全失去与艺术实践的联系。在他自己的作品里，这种过度发展的人体测量技术，其效果没有他起初有缺陷的探索更为显著。假如我们记得他的度量体系中最小单位，即所谓“质点”（*Trümlein*）是小于一毫米的话，那么理论与实践之间的裂痕就变得显而易见了。

136

因此，随着丢勒在作为艺术理论分支的人体比例理论中做出的种种努力而来的，一方面是一系列如此无意义的画坊作品，所有的作品多少都受到他 *opus maius* [进一步事业] 的影响，如劳滕扎克 [Lautensack][99]、贝哈姆 [Beham][100]、舍恩 [Schön][101]、范德·海登 [van der Heyden][102] 或是贝格米勒 [Bergmüller][103] 等人写的那些小册子，而另一方面是如此枯燥乏味的教条式著作如沙多 [Schadow] 的[104] 或是蔡辛 [Zeising] 的[105]。但虽然丢勒的方法没有如他所希望的那样服务于艺术事业，可是它们的极大价值却在于培育出一类新的科学，例如人类学 [anthropology]、犯罪学 [criminology] 以及——最

99 H. Lautensack, *Des Circkels und Richtscheyts, auch der Perspectiva und Proportion der Menschen und Rosse kurtze doch gründliche Underweisung*, Nuremberg, 1564.

100 H. S. Beham, *Dies Büchlein zeyget an ... ein Mass oder Proporcion des Ross*, Nuremberg, 1528; idem, *Kunst und Lere Büchlein...*, Frankfurt, 1546（以及经常是此后）；另比较他的铜版画，pp. 219–221。

101 E. Schön, *Underweysung der Proportion und Stellung der Possen*, Nuremberg, 1542 (facsimile edition, L. Baer, ed., Frankfurt, 1920).

102 J. van der Heyden, *Reissbüchlein...*, Strassburg, 1634.

103 J. G. Bergmüller, *Anthropometria oder Statur des Menschen*, Augsburg, 1723.

104 G. Schadow, *Polyclet oder von den Massen der Menschen*, Berlin, 1834 (11th ed., Berlin, 1909).

105 A. Zeising, *Neue Lehre von den Proportionen des Körpers*, Leipzig, 1854; idem, *Aesthetische Forschungen*, Frankfurt, 1855.

令人惊讶的——生物学［biology］。[106]

不过，比例理论的这一最后发展与艺术本身的普遍演进是一致的。仅仅关注包含于可限定范围内的人体客观尺寸的理论，其艺术价值与意义必定取决于对这类对象的再现是否被认作艺术行为的本质目标。随着艺术天才开始强调对对象的主观理解而不是对象本身，比例理论的重要性便注定相应地减弱了。在埃及艺术里，比例理论几乎意味着一切，因为主体几乎毫无意义；一旦这种关系被颠倒过来，比例理论便注定渐渐变得无足轻重。我们记得，主观性原则［subjective principle］的胜利是由15世纪的艺术培养出来的，这种艺术明确表示出所再现对象的自主的移动性，以及艺术家与观者自主的视觉经验。在“对古典遗迹的复兴”［revival of classical antiquity］用尽了其动力之后，针对主观性原则的这些最初妥协开始得到充分的利用，人体比例理论作为艺术理论分支的任务便完成了。能归为“绘画性”［pictorial］主观主义［subjectivism］的一类风格——这类风格最有说服力的代表是17世纪的荷兰绘画和19世纪的印象画派［Impressionism］——可以与比例理论毫不相干，因为对这类风格来说，一般说来实在的物体尤其是人物形象，要与充满于无垠空间中的光线与大气比较起来就没有什么意义了。[107] 能归为“非绘画性”［non-pictorial］主观主义的一类风格——巴洛克风格前的手法主义［Mannerism］和现代的“表现主义”［Expressionism］——可以与比例理论毫不相干，因为对这类风格来说，一般说来实在的物体尤其是人物形象，仅就其能被任意地缩短、拉长、扭曲，并最终被解体而言有点意义。[108]

137

106 我指的是D'Arcy W. Thompson在初版于1917年的名著*On Growth and Form*［《论成长与形体》］中十分认真地复兴了丢勒“几何变化”的原理（*Vier Bücher*..., Book III）。

107 这种情形就北方艺术来讲在时间上甚至更早一些（15和16世纪），除了像丢勒及其追随者这类给古典倾向迷住的艺术家之外。

108 比较第125页，注释81提到的米开朗琪罗的说法。甚至在论及艺术本身也必然转向“客观式”［objectivistic］古典主义的纯理论文献中，人们会注意到在某些地方和某些时期对科学比例理论兴趣的衰弱。Vincenzo Danti是米开朗琪罗的追随者，他构思了一部著作（只有小部分节录发表），尽管该著的标题为*Delle perfette proportioni*［论完美的比例］，却不是从数学上阐述，而是从解剖学、拟态学［mimic］和病征学［pathognomic］的角度探讨这一主题（参见J. von Schlosser, *Die Kunstliteratur*, pp. 343ff., 359, 396）；

（转下页注）

138 于是，在“现代化”[modern]时代里，被艺术家和艺术理论家放弃的人体比例理论，便遗留给了科学家——除了完全反对趋于主观性逐步发展的圈子外。绝非偶然的是，中年歌德[mature Goethe]在抛弃了其青年时代的浪漫主义[Romanticism]而赞同本质上是古典主义的艺术理解后，他热诚而认真地关注到曾是莱奥纳尔多和丢勒所喜爱的行为准则：“按照男人体与女人体的比例准则而不停地继续工作。”他在给J. H. 迈尔[J. H. Meyer]的信里写道：

> 要探索个性由之产生的种种变异，要更加仔细地观察解剖结构，还要探索那些表示外在完美的美的形式——我希望你像我一样为这种艰难的研究贡献一份力量，就我来说，已经做出了某些初步的调查研究。[109]

（接上页注）

而荷兰人Carel van Mander以极端的冷淡态度讨论比例问题（参见Schlosser, ibid.）。[另比较E. Panofsky, *Idea* (Studien der Bibliothek Warburg, V), Leipzig and Berlin, 1924, p. 41ff.；意大利译本，Florence, 1952, p. 57ff.。——作者补注]更令人惊讶的是，伦勃朗无疑对比例理论没有特别的兴趣，却有一次画了一幅方块里的维特鲁威人；但他将其“伪装”得非常成功，竟然没人认出就是维特鲁威人：是个东方人，模特儿写生速写，戴包头巾着长斗篷，他的姿势随意而不僵硬，头微微转向一边。如果不是因为方块和交叉线条划分躯干的话，这幅素描（C. Hofstede de Groot, *Die Handzeichnungen Rembrandts*, Haarlem, 1906, No. 631）会被当成是服装写生习作，张开的双臂会被解释成一种表现性的手势。

109 Goethe, Letter to Meyer of 13 March 1791 (Weimar edition, IV, 9, p. 248).

第三篇

圣德尼修道院的叙热院长

伟大的艺术赞助人［patron］罕有——其实几乎从未有过——因受到激发而写出有关个人意图和成就的回顾性记述。实干者从皇帝［Caesars］到乡村医生，都记录下种种功绩与经历，他们认为除了文字的眷顾之外这些事迹不会达到应得的永恒。表达者从作家和诗人到画家和雕塑家（技巧［artistry］一旦被文艺复兴精神提升为艺术［Art］），每当他们担心自己仅有的作品，即连续的创造过程中反被割裂而成形的产物，也许不能将一致的与现用的［living］寓意传递给后世之时，也同样诉诸自传和自我解释。赞助人就不一样，如枢机主教、世俗统治者、贵族和富豪，他们的威望与先机便使他人的作品得以产生。从赞助人的角度看，艺术作品应该赞美赞助人，而不该是赞助人去赞美艺术作品。哈德良们［Hadrians］和马克西米连们［Maximilians］，利奥们［Leos］和尤里乌斯们［Juliuses］，让·德贝里们［Jean de Berrys］和洛伦佐·德·梅迪奇们［Lorenzo de'Medicis］，他们决定自己所要的，他们挑选艺术家并参与设计方案，他们同意或指责方案的实施并支付或不支付账单。但是他们却叫宫廷官员或文书去编排藏品清单［inventories］，让史官［historiographers］、诗人和古典文化研究者［humanists］用文字描述、赞美和解释作品。

所以那些由圣德尼修道院院长［Abbot of St-Denis］叙热［Suger］记录、140 由时间的恩惠而保存的文献相传下来，必定有一连串特殊的事件以及个人诸品质的独特融合。

一

作为在政治意义和地方财富上超过多数主教辖区的一个修道院的负责人与改革者，作为第二次十字军东征［Second Crusade］时法兰西的摄政者［Regent］，以及作为两位法兰西国王在经历过长时间极度软弱后开始重申王权时的“忠实顾问和朋友”，叙热（生于1081年，从1122年起任圣德尼修道院院长直到1151年去世）是法国历史上的一位杰出人物；他被人称作在路易十四［Louis XIV］政府达到顶峰的法国君主制［monarchy］之父，这并非毫无道理。他将大商人的精明与天生的公平感和个性正直（*fidelitas*）相结合，甚至那些实际上不喜欢他的人都承认这一点；他调和与反对暴力却又从不动摇志向也不缺乏实际的勇气，他忙碌不停却又是把握时机的老手，他特别注意细节却又能合理地观察形势，他把这些相互矛盾的才能用于两个夙愿：他想增强法兰西王位的权力，还想提高圣德尼修道院［Abbey］的声望。

这两个夙愿在叙热身上并不冲突。相反，它们在他看来显然只是一个理想的两方面，他认为这一理想既符合自然法则又符合神的意志［Will Divine］。因为他确信三个基本真理。第一，国王，最具体地来说是法兰西国王，是“上帝的代理人”，“他身上带有上帝的形象”并使之更为生动；但这一事实绝不意味着国王不会违法，而是必须假设国王不得违法（“使国王丢脸的是违反法律，因为国王与法律——*rex et lex*——是政府中同样最高权力的两个贮藏器”）。第二，除了极为特殊的路易·勒格罗［Louis le Gros］，叙热敬141 爱的主人之外，这位国王在1108年加冕时便卸下了世俗权力而被授予精神之剑“以保卫教会和穷人”，任何一位法兰西国王，都既有权利又有神圣的义务制服所有可能引起国内冲突和阻扰国王中央权力的势力。第三，这个中央

权力因此与国家的统一都在圣德尼修道院里得以表示甚至得到赋予，因为圣德尼修道院藏有“全法国第一位传教士”[Apostle of all Gaul]、“王国的首要和仅次于上帝的唯一保护者”的遗物。

圣德尼修道院，是国王达戈贝尔[Dagobert]为纪念圣德尼及其传奇式的朋友圣吕斯蒂屈斯[Rusticus]和圣爱琉德理[Eleutherius]（二人常常被叙热称作“神圣殉教者”[Holy Martyrs]或“我们的守护神”[our Patron Saints]）而创办的，许多世纪以来都一直是“皇家的”修道院。它“仿佛是由于天赋的权利”而安放着法兰西国王们的陵墓；秃头查理[Charles the Bald]和于格·卡佩[Hugh Capet]这位统治王朝[ruling dynasty]的缔造者，都曾是这个修道院名义上的院长；还有王室的许多贵族也是在此接受早期教育（正是在莱斯特雷[l'Estrée]的圣德尼学校，孩童时的叙热便与未来的路易·勒格罗建立起终身的友谊）。圣贝尔纳[St Bernard]在1127年概括这里的环境时相当准确地写道：

> 此地自古以来便显得高贵且具有王室的尊严；它过去为宫廷的法律事务和国王的军队服务；恺撒的物都毫不迟疑或欺瞒地归了恺撒，但上帝的物却未以同样的忠诚归予上帝。

在这封写于叙热任院长的第六年且常常被人引用的信函里，克莱尔沃[Clairvaux]隐修院院长[圣贝尔纳]，祝贺这位较世俗的*confrère*[同僚]成功地“改革了”圣德尼修道院。但是这种“改革”非但没有削弱这间修道院的政治地位，反而使其获得了一种独立、威望和繁荣而让叙热巩固和确定了与君主的传统联系。改革或者不改革，叙热都从未停止提升圣德尼修道院和法兰西王室的利益，他同样天真地确信：这种利益与国家的利益以及上帝的意志是一致的，这种信仰就他来说也并非全无道理；就如现代石油或钢铁巨头会在促进法规有利于其公司和银行的同时，也会在某种程度上有益于其国 142

家的福祉和人类的进步一样。[1]对叙热来说，国王的朋友就是且一直是“上帝和圣德尼修道院的坚定支持者”，就如圣德尼修道院的敌人就是且一直是“既不尊重法兰克［Franks］国王，又不尊重宇宙之王的人”。

叙热生来爱好和平，他只要有可能都设法凭借谈判和财务安排而非武力来达到目的。他从职业生涯的开始便一直致力于改善法国王室与罗马教廷［Holy See］之间的关系，这种关系在既是路易・勒格罗的父亲又是前任的腓力一世［Philip I］期间简直糟糕透了。叙热早在升为院长之前便肩负特殊使命数度前往罗马，他正是在一次罗马之行中获知被选为院长的消息。在叙热娴熟的周旋下，王室与罗马教廷［Curia］之间的关系发展成极为牢固的联盟，这种联盟不仅强化了国王在国内的地位，而且抑制了他最危险的外敌，即德皇亨利五世［Henry V］。

外交无法阻止一系列与路易的另一主要对手，那位骄傲与杰出的英格兰贤明者亨利一世［Henry I Beauclerc］的武装冲突。亨利是征服者威廉［William the Conqueror］的儿子，他当然本能地拒不放弃他在大陆的遗产——诺曼底公国［Duchy of Normandy］；路易也当然本能地试图将之转给他那不够强大却更可信赖的封臣——佛兰德斯的伯爵们［Counts of Flanders］。可叙热（他真诚地钦佩亨利的军事与施政天赋）却不可思议地成功赢得并保持亨利对他的信任和私人友情。叙热又一次充当亨利与路易・勒格罗之间的调解人；正是有关这一点，叙热的特殊门生［protégé］兼忠实的传记作者、圣德尼修道院的威廉米［Willelmus］修士（叙热一死便被放逐到圣德尼恩沃［St-Denis-en-Vaux］小修道院），写下了那些巧妙的套话间或描述纯朴的爱慕而非审慎的精明，其中一句是：“那伟大的英王亨利不正是以与此人的友谊而自豪并乐于与之交往吗？不正是他选择此人作为自己与法王路易的调解人并作为和平的纽带吗？”

143

Mediator et pacis vinculum［调解人与和平的纽带］：这四个单词包含所

1　［写下这段话差不多过了十年之后，才有一位著名的工业家在要成为政治家时宣称：“对通用汽车公司有用，就是对美利坚合众国有用。”——作者补注］

有关于叙热作为政治家志向的说法，在外交与国内政策方面均是如此。布卢瓦（伟大的）的蒂博四世［Thibaut IV (the Great) of Blois］是英格兰亨利一世的外甥，他通常站在他舅舅的一边。但叙热与他也保持着极好的关系，最终给蒂博四世与法兰西国王之间带来了持久的和平，此时的法王即是在1137年继承其父王位的路易七世［Louis VII］；而蒂博的儿子亨利则注定要成为年轻的路易最忠诚的支持者之一。当侠义而易激动的路易七世与他的大臣阿尔格兰［Algrin］失和时，是叙热使他们达成了和解。当贤明者亨利的唯一女儿的第二任丈夫，安茹［Anjou］与诺曼底的杰弗里［Geoffrey］声称发动战争时，又是叙热消除了可能的战事。当路易七世有足够的理由想与其妻，阿基坦［Aquitaine］美丽的埃莉诺［Eleanor］离婚时，还是叙热终其一生以防止这最糟的事发生，所以这种政治上的灾难性破裂直到1152年才成为事实。

叙热从事公务［public life］以来有两大胜利是不流血的胜利，这绝非偶然。一个胜利是阻止了路易七世的弟弟罗贝尔·德德勒［Robert de Dreux］的政变［*coup d'état*］企图，叙热任摄政者时已是一位68岁的老人，他“以正义之名及雄狮般的自信平定了”罗贝尔的政变企图。另一个更伟大的胜利就是挫败了德皇亨利五世的入侵企图。德皇在沃尔姆斯宗教协定［Concordat of Worms］之后觉得自己已足够强大，便准备了一场威力强大的进攻，但在面对一个“各方力量已联合起来的法兰西”时又被迫退却了。就此一次，法王的所有封臣，甚至是其中最伟大和最倔强的人，纷纷搁置下争执与怨愤而听从“法兰西的感召”（*ajuracio Franciae*）：这巨大的成功不仅是由于叙热的总体政策，而且还由于叙热的特殊职能。在军队聚集之时，圣德尼及其朋友的遗物便摆放在修道院的主祭坛上，后来又放回“由国王本人负责的”教堂地下室［crypt］。僧侣们日夜祈祷。路易·勒格罗从叙热手中接过圣德尼修道院的旗帜，并“请求全法兰西追随这面旗帜”，以宣称法兰西国王是这家修道院的臣属，修道院的属地之一弗克桑［Le Vexin］就是路易·勒格罗的采邑。这面旗帜也在路易去世不久便成了那个著名的“方形王旗”［Oriflamme］，而它在之后差不多三百年里都一直醒目地象征着国家的统一。

144

叙热只在一次紧急情况下建议并且甚至坚持使用武力对付自己的同胞：当“叛乱者”似乎要侵犯路易·勒格罗承诺过要保护的教会机构［the Church］和穷人的权利之时。叙热可以怀着敬意地看待贤明者亨利，还带着伤感的敬重看待以几乎平等地位反对国王的布卢瓦的蒂博；但叙热却始终憎恨和轻蔑那类“毒蛇”与“野兽”，如托马·德马莱［Thomas de Marle］、布沙尔·德蒙莫朗西［Bouchart de Montmorency］、米永·德布雷［Milon de Bray］、马蒂厄·德博蒙［Matthieu de Beaumont］或者是于格·迪皮塞［Hugues du Puiset］（其中许多是低级贵族的成员），他们已被认为是当地或地区性的暴君，攻击效忠国家的邻邦、劫掠市民、压迫农民并攫取教会的财产——甚至是圣德尼修道院的财产。叙热为对抗这些罪行而提议并帮助强制执行最强有力的措施，不仅由于正义与人道（尽管他生来就是个正义和好心肠的人）的原因支持被压迫者，而且因为他足够聪明地知道破产的商人无法交税，受持续掠夺和勒索的农民或葡萄园主就会遗弃田地或葡萄园。当路易七世从圣地［Holy Land，巴勒斯坦］回国时，叙热交给他一个从前少有的和平与统一的国家；更不可思议的是交给君王一个丰盈的国库。“从那时起，”威廉米写道，“国民和君王都称叙热是祖国之父”；而且（尤其就路易七世离婚而失去阿基坦而论）：“叙热一离开我们，这片君王的领地就因他的离去而遭受了极大的破坏。”

145

二

叙热在君主的国土这个宏观世界里只能部分实现的抱负，却能在他的修道院这个微观世界里全部实现。即使我们将圣贝尔纳傲慢的谴责减少一点，因为他把未经改革的圣德尼修道院比作“［火与锻冶之神］伏尔甘［Vulcan］的工场”和“魔鬼［Satan］的会堂”，即使我们有点不相信可怜又不满的阿贝拉尔［Abelard］充满仇恨的咒骂，因为他提到“无法容忍的可憎”，且称叙热的前任亚当［Adam］，“此人凭其教长［prelacy］之位而成他人的上司，

而其更邪恶的习惯同样臭名远扬”，尽管那样，我们也肯定看出圣德尼修道院在叙热之前的状况完全不能令人满意。叙热本人乖巧地避免对自己的“心灵之父与养父”亚当做出任何直接的谴责。但他告诉我们的是墙壁上豁开的裂缝、受损的圆柱和“将毁的”塔楼；灯台和其他室内陈设都因没有修整而散了架；贵重的牙雕“在财宝箱下碎裂”；祭坛用具“被典当而不知所踪”；未履行对王公贵族捐助人的责任；什一税［tithes］移交给了一些平信徒；边远属地要么根本没有得到耕耘，要么由于附近地主和贵族的压迫而被佃户遗弃；而且最糟糕的是，持续发生的“庄园管家”（*advocati*）问题，那些管家拥有获得来自修道院领地固定收益的世袭权利，作为回报而防御外敌（*advocationes*），但他们常常不能或者不愿意去履行这一职责，更司空见惯的则是任意征税、征兵和徭役而滥用职权。 146

叙热早在成为圣德尼修道院的院长之前就亲眼所见这些令人遗憾的状况。他曾在诺曼底的大贝尔内瓦尔［Berneval-le-Grand］做过约两年的院长代理，所以有缘通晓贤明者亨利的那些施政新方法并对之有极深刻的印象；他28岁时便以此身份被调到该修道院最珍爱的一个属地，离沙特尔不远的博斯的图里［Toury-en-Beauce］。但他发现朝觐者和商人都避开此地且几乎没有佃户，原因是他最厌恶的人［*bête noire*］于格·迪皮塞所造成的迫害：“那些留下来的人在如此邪恶的压迫下简直无法生存。”在争取到沙特尔和奥尔良［Orléans］两地主教的道义支持，以及当地牧师和教区居民的人力支持之后，他请求来自国王本人的保护，他英勇战斗并赢得了各种胜利，直到勒皮塞［Le Puiset］城堡在两年内三次被围攻的最后一次失守，并于1112年被摧毁或者至少被废弃。邪恶的于格设法保住自己的领地再有个十年或十五年的时间，但看来已将城堡留给了一个管家来照管并最终消失在圣地之中。不过，叙热开始对图里这片领地做了“从贫瘠到富饶”的恢复，他一当选院长就永久地稳定了局面。他修建了坚固、“可守护”的房屋，用栅栏给整个地方筑起防御工事，入口大门上是坚固的城堡和新的塔楼；“当他碰巧在邻近地区时用武力”拘捕了于格的管家，这位管家已开始“要为之前所遭的厄运报仇”； 147

由此以一种极其特有的方式解决了庄园管家的问题。结果是，庄园管家之位已继承给了一位年轻女子，是一个叫亚当·德蒂维耶［Adam de Pithiviers］的人的孙女，她万一要是嫁错了人就会是益少害多。所以叙热便安排“将这位少女连同庄园管家之位嫁给”自己扈从中一位优秀的青年，拿出一百镑［pounds］分给新婚夫妇和显然不太富裕的女方父母，于是皆大欢喜：年轻女子得到了一份嫁妆和丈夫；年轻的先生有了妻子和一份不太多却稳定的收入；女方父母分得了叙热一百镑里的一份；“该地的动荡便被平息了”；修道院从图里得到的年税收也从二十镑升到了八十镑。

上面有关叙热在个别领地施政的描述便是他所有行政方法的特点。哪里需要武力他就全力运用而不顾个人安危，他讲过“在刚当院长的那些日子里”有几个他不得不诉诸武力的其他事例。但当他对使用武力表示后悔时，就不只是职业性的伪善了——尽管我们不能忽略掺杂有伪善这个因素——他说道：如果事情是他能力所及，他会用差不多像解决亚当·德蒂维耶孙女问题的方式去解决所有问题。

除了取得许多的王室捐款和特权（其中最重要的特权是扩大修道院当地的管辖区域和特许举办名为“Foire du Lendit”［大集市交易会］的大型年度义卖会［annual fair］)，并获得各种类型的个人捐赠之外，叙热在查明被遗忘的土地权与封地权方面也是个大行家。他说：“我在年轻好学的年纪时习惯于翻阅圣器壁龛［ambry］里有关修道院财产的文件，并鉴于许多诡计多端者的不诚实而查看有关豁免的图表。”他为了那些献身于神的殉教者而毫不犹豫地坚持这类权利要求，但总的看来他似乎“未耍奸诈”（*non aliquo malo ingenio*）地做过这项工作，唯一可能的例外是将一些修女从阿让特伊［Argenteuil］的女修道院［convent］赶出去。这次强制性的驱赶不但是依据法律而且还依据道德（道德理由的确使人有点怀疑法律依据的有效性），人们甚至怀疑［哲学家］阿贝拉尔的［私下恋人］埃洛伊兹［Heloise］是阿让特伊女修道院的院长这一事实影响了叙热之所为。可确定无疑的是，圣德尼修道院提出的这

148

些赔偿要求是由一次教会会议［synod］所确定的，出席会议的有一位阿贝拉尔权利的保护者，他像沙特尔主教若福禄瓦·德莱韦［Geoffroy de Lèves］一样正直；而就我们所知的叙热，他看来不大可能还记得与驱逐修女有关的这桩旧丑闻了。

在所有其他已知的事例中，叙热像是全然好心好意地做事情。新财产的获得和租用价格都是公道的。解决那些麻烦却合法的人与事靠的是还清权利所有者的债务，哪怕他们碰巧还是犹太人。对令人讨厌的庄园管家则给他们机会去声明放弃特权以获得赔偿，至于赔偿，要么就是直接商定，要么就是由教会法规程序来确定。人身安全与法律保障一经确立，叙热便开始着手重建与复兴计划，就如在图里那样，这一计划最后证明既有利于承租人的福利也有利于修道院的财源。废圮的建筑物和装备都更换成了新的，对胡乱砍伐森林也采取了措施。新佃户在许多地方都安顿下来，他们将曾经的荒地变成了麦田和葡萄园。将正当的"惯例"与任意的"强征"谨慎地区别开，充分尊重个人需求与能力，从而有意识地修改了承租人的职责。所有这些都是在叙热的亲自指导下完成的，他身负作为"会众与领地之君"的所有责任，旋风般地在自己的领地奔波，规划新的社区，标示出最合适做田地和葡萄园的地方，注意微小的细节并抓住每一个机会。例如埃松河［Essonnes］的属地，由于科贝伊伯爵家族［Counts of Corbeil］的长期掠夺而所剩无几了，只有一座仅剩下断壁残垣、名叫乡间圣母院［Notre-Dame-des-Champs］的小教堂，"绵羊与山羊在植物蔓生的祭坛上觅食"。某一天叙热被告知有人见到废弃的神龛里燃烧过蜡烛，有人在该处用不可思议的方式治过病。他立刻明白这是一次机会，于是派遣自己的副手［Prior］埃尔韦［Hervée］——"一个极为圣洁与单纯至极却不太博学的人"——与十二名修道士一道，整修小教堂，确定修道院的建筑物，种植葡萄园，提供耕地、葡萄压榨机、祭坛器皿、祭服，甚至还有一个小型图书馆；该地在几年的时间里便发展成相当于中世纪的一个繁荣自足的疗养院。

149

三

在如此这般扩大修道院的边远领地并提高其价值期间，叙热又给女修道院本身的全面改革提供了基础。

我们记得圣德尼修道院是在1127年“改革”的，这次“改革”博得圣贝尔纳写了那封著名的贺信，这事我们已经提过两次了。不过，这封信不止表达出虚伪的欣慰。这封信标志着显然由圣贝尔纳本人发起的造谣中伤——更确切些是喧嚣鼓噪——的终结，它确定休战并提出了和谈条件。圣贝尔纳将圣德尼修道院的形势描述得很邪恶，并且形容为“圣徒般”的愤慨，他十分清楚地表明只有叙热才是这种愤慨的对象：

> 正因为你而非你那些修道士的过失，圣徒般的激情对之发出了批评。正因为你而非他们的过分行为，才激起了愤怒。你那些教友发出的小声抱怨，针对的是你而非修道院。只有你才是他们的谴责对象。你应该改正错误，而且任何易受诽谤的事都不应该继续存在。总之，如果你打算改变的话，所有的骚动就会平息，所有的喧嚣就会消除。这是唯一感动我们的事：因为，如果你要坚持下去，你那隆重的仪式［pomp and circumstance］就会看似有点太傲慢无礼了。……但最后，你已使你的批评者们心满意足，甚至还添加了我们会充分赞扬的事情。如果人们认为这隆重的仪式（虽然的确是上帝的作品）不值得高度赞赏和钦佩，不值得那么多人这样同时而且如此突然的改变，那世间人事里又有什么应该得到称赞的呢？许多喜悦应该在天国作用于某个罪人的转变——那整个教堂会众的喜悦又该怎么办呢？

150

因此对叙热而言似乎一切顺利，他——连圣徒也几乎不可原谅的一句双关语——已学会“吸吮”（*sugere*）圣哲的乳汁而不是马屁精的口水。但是圣贝尔纳在写了这么多客套话后强烈地暗示，自己的善意能否持续就要看叙热

将来的所作所为，且在最后讲到了关键的问题：他希望除掉路易・勒格罗的王室管家［Seneschal］艾蒂安・德加朗德［Etienne de Garlande］，此人既在教会有很高的地位又在宫廷有着甚至更大的影响力，因而是克莱尔沃隐修院院长与国王之间最难逾越的屏障。

我们不知道比圣贝尔纳大九岁的叙热怎样回复这份令人惊异的文书，但我们从下面的事件得知叙热明白了圣贝尔纳的意思。就是在1127这年的年末，艾蒂安・德加朗德失去了国王的恩宠。虽然他后来又重新得宠，但是却再也未能执掌大权。而在1128年的5月10日，"克莱尔沃隐修院院长第一次发现自己与法兰西的国王有了直接和正式的联系"：叙热与圣贝尔纳取得了和解。意识到他们作为敌人相互间伤害会有多大——一位是国王的顾问和法国最强大的政治力量，一位是罗马教廷的谋士和欧洲最强大的宗教力量——他们决定成为朋友。

从此之后人们听见圣贝尔纳谈及叙热的只有赞扬（虽然他仍然有点爱把其他人令人讨厌的行为归咎于叙热，且有一次还略带恶意地要求叙热这个"富院长"去帮助"穷院长"）。他们相互称呼对方为"*vestra Sublimitas*"［殿下］、"*vestra Magnitudo*"［阁下］或者甚至是"*Sanctitas vestra*"［来自上帝的朋友］。叙热在去世前不久表示希望一睹圣贝尔纳"天使般的面容"，他得到的安慰则是一封有启发意义的信和一方珍贵的手帕；尤其是，两人都小心翼翼地避免与对方的利益相冲突。在圣贝尔纳几乎随意迫害异端分子或者任命主教及大主教时，叙热奉行最为极端的中立态度；叙热对第二次十字军东征也未做出任何制止，尽管他对之有充分的先见之明而反对此举。另一方面，圣贝尔纳则有意回避进一步严词谴责圣德尼修道院的做法，也从未修正对叙热的改变与改革所做的乐观解释，且不论这些改变与改革实际上意义何在。

151

叙热无疑是个敬畏上帝的人，就像他那个世纪里任何其他忠诚的神职人员一样；他在恰当的场合表现出合适的情绪，面对神圣殉道者的墓室他会"泪洒墓前"（这在国王跪在圣物前哭泣和在官方葬礼中落泪时并不罕见），他在圣诞节和复活节那些欢乐的筵席上表现出了"真诚地欢悦、欢悦地真

诚”。但他几乎从未经历过类似德国教士马舍利努斯［Mascelinus］的那种变化，圣贝尔纳曾引诱马舍利努斯放弃美因兹［Mainz］大主教的职位而进入克莱尔沃的隐修院［monastery］；叙热也从未经历过类似圣贝尔纳的亲兄弟居伊［Guy］的那种变化，圣贝尔纳曾将居伊从其爱妻及两个幼子的手中夺走。无疑，叙热废除了修道院里各种各样的违规行为。但是，他当然肯定没有将修道院变成“世俗之人不会进入教堂”“好奇之人不许接近圣物”“因所有世俗焦虑的沉默与永久的疏远而迫使心灵去冥想天国之事”的地方。

152 首先，圣德尼修道院的改革与其说是由于教友们态度的突然改变，还不如说是由于他们受到了精巧与周密的再教育［re-education］。圣贝尔纳提到的“整个教堂会众的改变”这一情形，叙热则尤为自我庆幸于“以和平的方式恢复了宗教仪式［holy Order］的目的，虽然教友们从前并不适应这种仪式，却并未引致他们的动乱和骚乱”。其次，这场改革在消除公然的浪费与无序时，非但没有达到，甚或完全没有着意于像圣贝尔纳那样质朴完美的隐修院生活。正如我们提到过的，圣德尼修道院继续将恺撒的物归予了恺撒，而且这样做得越是有效，修道院的财富就越安全，修道院的财源就越可靠，院长对其社区的控制就越有力；修道士们的生活尽管比之前或许受到更严格的监督，却变得尽可能地舒适起来。

圣贝尔纳把隐修制度［monasticism］想象为一种盲目遵守戒律［obedience］和在个人安逸、饮食与睡眠上完全忘我的生活；据说，圣贝尔纳自己在守灵［waked］与斋戒［fasted］时也*ultra possibilitatem humanam*［超出人的限度］。而从叙热方面来讲，他也赞成戒律与节制，但却全然反对屈从与苦行主义［asceticism］。令其传记作者羡慕与惊讶的是，叙热掌权之后的体重并没有增加。但是他也没有执着于自身的苦行。“拒绝在某一方面引人注意”，他喜欢“既不过于精细也不过于粗糙的”食物；他的单人小室［cell］只不过10×15英尺大小，但他的长榻“既不太软也不太硬”，“白天用漂亮的织品罩着”，有一种迷人的感觉。他不对自己做要求的事就更少对自己的修道士做要求。他认为，高级教士［prelates］与下级的关系是由古戒

律［Old Law］的祭司与约柜［Ark of the Covenant］的关系来预示的。正如用兽皮保护约柜以免受风雨的损害曾是那些祭司的职责，而为自己属下修道士的健康做考虑则是“害怕他们在途中出毛病”。因此铜制与大理石制冰冷的高坛［choir］座位——在冬天实在是件苦差事——换成了舒适的木制靠背长凳。修道士们的日常饮食得到了持续改善（还特别指令穷人们也该得到自己的一份）；叙热显然怀着热情恢复了被中断的秃头查理纪念活动，这一活动为纪念这位如此伟大的君主及圣德尼如此亲密和真诚的朋友，每月都要承办一场极为丰盛的宴会。在圣贝尔纳崇尚沉默的场合叙热则被一位法国学者称作“causeur infatigable”［滔滔不绝］。他“极富人情味且和蔼可亲”（*humanus satis et jocundus*），喜欢与修道士们聚在一起直到半夜，讲述那些他“要么见过要么听过”（他见过和听过的实在太多）的难忘经历，叙说法王或王子指派给他做的那些差事，或者凭记忆背诵贺拉斯［Horace］的大段诗文。

153

经叙热改革的圣德尼修道院由此与圣贝尔纳所设想的新修道院截然不同；现实的与设想的这两者之间在一个主要方面不仅存在不同之处，而且存在着相互对立的差别。叙热从未想过要把修道院外的人拒之于教堂之外：他希望尽可能多地接纳民众且只想不受干扰地与他们打交道——所以他需要一座更大些的教堂。对他而言，最不合情理的似乎是不准好奇者接近圣物：他希望尽可能“宏伟”与“出色地”展示他所藏的那些遗物，他就只会想着去避免拥挤与骚乱——所以他把遗物从教堂地下室和中殿［nave］搬到了那个华丽的上［upper］高坛，这华丽的上高坛注定变成了哥特式主教座堂圆室［*chevet*］的卓绝样式。他认为，最严重的渎职罪应该是在侍奉上帝及其圣者时截留下上帝使大自然丰盛、使人完美的东西：金制器皿或饰有珠宝的宝石制器皿，黄金大烛台和祭坛镶板画［panels］，雕塑作品和彩色玻璃，马赛克镶嵌画和珐琅制品，柔软光亮的祭服和挂毯。

154

以上正是*Exordium Magnum Ordinis Cisterciensis*［《西多会长篇引言》］所谴责过的，也是圣贝尔纳在*Apologia ad Willelmum Abbatem Sancti Theodorici*［《向圣蒂埃里隐修院院长威廉致歉》］里严厉斥责过的。除了木制的耶稣受

难像［crucifixes］之外，不允许存有人物画像或雕像；不准使用宝石、珍珠、黄金和丝绸；祭服必须是用亚麻布或是棉亚麻混纺粗布制作的，蜡烛台和香炉得是铁制的；只有圣餐杯才准用银质的或者是镀金的银器。不过，叙热却不加掩饰地热爱各种想得出的壮美［splendour］与优美［beauty］；也许可以说，他对教会礼仪的反应都主要是审美方面的［aesthetic］。对他来讲祝福用的圣水就是奇妙的舞蹈，伴随无数的教会要人，“在白色的祭服上端庄稳重，在主教冠和饰有环形饰品的贵重前襟饰边上绝妙地排列着”，在“水盆里不断转圈”，更像是个“舞仙而不是舞者”。新圆室里首次同时举行二十场弥撒［masses］，就是一首“天国而非人间的交响曲”。所以，如果说圣德尼修道院的精神卓越是叙热的信仰，那么它的物质装饰就是叙热的情感：那些神圣的殉教者，他们的“圣骸”［sacred ashes］只能由国王来扶柩，而且比其他无论多受尊崇的遗物都更为优先，他们也都需要放置在法国最美丽的教堂里。

从其院长任期的最初几年起，叙热便为重建和重新装修廊柱大厅［basilica］而着手筹集资金，他在去世时留下了一个“从甚至是房基开始而重建的”大厅，摆满的珍品仅次于——也许甚至多于——圣索菲亚大教堂［Hagia Sophia］里的宝物。叙热在安排列队行进赞美诗［processions］、圣徒遗骸迁葬［translations］、奠基仪式和授圣职礼［consecrations］时，崭露出现代才有的电影导演或是世界博览会筹办人的主持才能；在收购珍珠和宝石、珍奇花瓶、彩色玻璃、珐琅和织品时，他初显出现代才有的博物馆馆长的那种无私的贪婪；他甚至还任命了已知最早的、我们现在称作藏品负责人和修复者的相关责任人。

155 总之，叙热在道德规范和重要的教会政策方面对圣贝尔纳的狂热做出让步，从而在所有其他方面获得了自由与安宁。没有克莱尔沃隐修院院长的干扰，叙热便使自己的教堂成了西方教区里最华丽的教堂，并将隆重的仪式提升到一门美术［大型活动设计］的高度。即使说他治下的圣德尼修道院没有成为“魔鬼的会堂”，也无疑变成了更甚于之前的“火与锻冶之神的工场”。

四

于是，叙热在1127年之后就不再有圣贝尔纳尾随其后了；但是，他却十分牵挂圣贝尔纳，而这正是他何以变成了那么异乎寻常的例外——赞助人兼*littérateur*［作家］的几个原因之一。

确实无疑的是，本书*里转载的这些记录部分是刻意的辩护，这种辩护主要针对的是西多会［Citeaux］和克莱尔沃隐修院。叙热屡屡中断了对闪耀的黄金与珍贵宝石的那种热情描述，以制止一个假想对手的攻击，其实这位对手绝非是假想的而是实有其人，这位对手写道：

> 但是我们为了基督而认为所有耀眼、悦耳、芳香、味美的和柔软之物均为污物——我们的奉献，请问，我们想要用这些污物来激起情感吗？

当圣贝尔纳用“异教徒佩尔西乌斯”［pagan Persius］的话愤怒斥责：“黄金在圣所打算干什么？”时，叙热请求将其治下购得的所有华丽祭服和祭坛器皿于周年纪念日在教堂展示出来（“因为我们确信这是有益的，如此便不会掩盖而会彰显出敬神的善行”）。叙热感到深深懊悔的是，他那个大十字架［Great Cross］，作为人类设计的最昂贵的物品之一，一直没有完全饰满宝石与珍珠；而使他极度沮丧的是，他只能用纯镀金铜而不是纯金来包裹神圣殉道者的新墓（“因为我们，最痛苦的人们……应该相信那值得我们努力为之的，是尽可能用我们最珍贵的材料去覆盖那些圣者最神圣的遗骸，他们高贵的灵魂如阳光般灿烂，伴随着全能的神”）。 156

叙热在要结束对主祭坛——他给主祭坛的帷帘［frontal］添加了三幅另外的镶板画，“为使整个祭坛看起来像是金光四射”——的描述时话锋一转而为攻势：

---

* *Abbot Suger on the Abbey Church of St-Denis and Its Art Treasures*, ed., trans. and annotated by E. Panofsky, Princeton, Princeton University Press, 1946. ——译注

> 如果说［展示的］金质舀水器、金小瓶和小金臼，遵照上帝的指示或先知的命令，用于盛接山羊血、牛犊血或红色小母牛血：而用来迎接基督圣血的金器、宝石和所有那些最宝贵的人造物品，萦绕着崇敬与完全的奉献，则更加需要有多么耀眼的展示啊！……假如我们的钱财是靠新办法从神圣的智天使［Cherubim］和炽天使［Seraphim］那里变来的，那它对如此神圣而不容称呼的牺牲者所做的祈祷便依旧不合适与不恰当。……恶意批评者们还反对说，圣洁的思想、真诚的感情、忠贞的意念，应当足以符合这一神圣的目的；而我们也明确且特别地声明，这些都是至关重要的方面。但是我们声称我们还必须通过圣器外表的装饰来表达对圣者的敬意。……因为用普遍的方式以所有人造物侍奉救世主对我们说来是最为得体的——救世主没有拒绝用普遍的方式以所有人造物抚养我们且毫无例外。

像在这类言论中值得人们注意的，是叙热将圣经里的段落用作反对西多会修士的根据。圣保罗［St Paul］在《希伯来书》［Hebrews］里曾将基督圣血比作《旧约》里提到的献祭用牲畜的血（但只是为了说明圣灵优于纯粹巫术似的神圣化）：叙热根据这一比较而推论出基督教的圣爵［chalices］应该比犹太教的小瓶［vials］和舀水器［pouring vessels］更为绚丽。伪安德烈［Pseudo-Andrew］曾对着各各他［Golgotha］的十字架颂称装饰着基督四肢"恰如装饰着珍珠"：叙热根据这一诗意的称呼推断，礼拜式的十字架应该闪烁着众多天然的珍珠。在他结束对新圆室的描述时，用了一段出自《以弗所书》［Ephesians］的动人引文，其中含有这么一条："全房屋逐渐成为主的圣殿"，叙热用"不管精神还是物质的"这一插入语限定了"房屋"［building］一词，从而把圣保罗的隐喻［metaphor］曲解成为过于华丽的建筑辩解。

157

以上所述并不意味着叙热存心"篡改"圣经和外典［Apocrypha］。像所有中世纪作家那样，他是凭记忆引用圣经和外典的，也就无法在原典与个人阐释之间做出明确的区分；因此甚至他的引文——这正是对核查引文的奖

励——也向我们显示出他自己的思想体系。

谈到叙热的思想体系也许会出人意外。作为这么一类人，用他自己的话讲“是因高级教士之职而成的实干家”（他们与“沉思”生活的关联只是仁慈的恩赐态度之一），叙热没有任何要做思想家的野心。他喜欢经典作家和编年史家的作品，他是政治家、军事家和法学家，还是利昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂归纳为*La Cura della Famiglia*［家庭护理］方面的专家，而且显然并非对科学毫无兴趣；与其说他是早期的经院哲学家，不如说他是最初的人文学者。他在任何地方都未显出哪怕些微地关注所处的时代里重要的神学和认识论争论，例如唯识论者与唯名论者之争，关于三位一体本质的激烈争论，或是有关当时的重大问题、信仰与理性关系问题的争论；而他与这一知识界戏剧性场景［intellectual drama］的倡导者彼得·阿贝拉尔的联系，则属于典型的纯公务与完全非个人的性质。

阿贝拉尔是个天才，却是具有偏执狂性格的天才；这类天才飞扬跋扈而拒绝慈爱，总是怀疑有想象中的阴谋诡计而招来真正的迫害，对各种道德的恩惠感到烦恼，往往会将感恩之心颠倒而成愤恨之情。在经过毁掉其人生的那些残酷事件之后，阿贝拉尔躲进了亚当院长治下淫逸成风又效率低下的圣德尼修道院。不久，阿贝拉尔便沉溺于［对基督教文献的］考证，不知是否得到认可，这项工作难得使一个初学者受到既定学术界的欢迎，而最后他“滑稽地”宣布一项发现，在圣德尼修道院看来，这项发现等于是*lèse-majesté*［重叛逆罪］：他偶然找到圣比德书中的一段话，这段话说，圣德尼修道院名义上的圣徒，不是那个《使徒行传》［the Acts of the Apostles］里提及并被认作雅典第一任主教的名人、亚略巴古的官丢尼修［Dionysius the Areopagite］，而是那个在年代更近一些，且名气要小得多的科林斯的丢尼修［Dionysius of Corinth］。阿贝拉尔被指控为背叛国王并被投入监狱，他设法逃出后在布卢瓦伯爵蒂博的领地寻求庇护。在叙热成为亚当的继任人后这事就成常态了，不久这个难题得到了解决：叙热经过一番有意的迟疑后同意不再提及此事，并且允许阿贝拉尔平静地生活在任何合意的地方，唯一的要求是不得进入其

158

他隐修院——这一要求是强加的，照阿贝拉尔看来是因为“圣德尼修道院不希望失去过去从我身上获得的荣耀”，但更有可能的是因为，叙热视阿贝拉尔为一个想尽早甩掉［good riddance］的包袱，但是又不情愿见到圣德尼修道院从前的修士置于据他看来还是下级院长的管辖。阿贝拉尔本人在大约两三年后成了一个（极不合适的）院长，可是叙热并不反对；他没有参与圣贝尔纳对阿贝拉尔残酷与精心准备的攻击，这场攻击导致阿贝拉尔在1140年受到桑斯教会会议［Synod of Sens］的谴责；没有人知道叙热是否实际翻阅过哪怕一本克莱尔沃隐修院院长所提到的那些书籍，后者发现这些书里全是异教信仰的意味，它们综合了阿里乌［Arius］、聂斯脱利［Nestorius］和贝拉基［Pelagius］等人的异端邪说。

不过，叙热的确读过的东西，是那个使阿贝拉尔与圣德尼修道院产生裂痕的半传说中人物的著作。亚略巴古的丢尼修，人们除了那句他“贴近圣保罗并信了主”的话以外对此人是一无所知，他不但被认作法国人的第一个传教士、真实的圣德尼，而且被认作一位最重要的神学作家——我们认为他是公元500年左右一位隐名的叙利亚人——他的著作因此与弗克桑的方形王旗和众虔诚殉道者的遗物一样成了圣德尼修道院的神圣遗产。有一部希腊文本的抄本，是虔诚者路易一世［Louis the Pious］从拜占庭皇帝口吃者迈克尔二世［Michael the Stammerer］处获得的，这部抄本一到手便立刻存放在圣德尼修道院；经过早期且不太成功的尝试之后，这些文本便由秃头查理的贵客、爱尔兰人约翰［John the Scot］*出色地翻译成拉丁文并加了注解；叙热正是在这些译文和注解里发现了——鉴于阿贝拉尔的结局这有点讽刺意味——不仅有对付圣贝尔纳的最有力武器，而且还有与自己整个艺术和人生态度有关的哲学依据。

159

* 现一般称为John Scotus Eriugena 或 Johannes Scotus Erigena，汉译作“约翰·司各脱·厄里乌根纳”或“约翰奈斯·司各脱斯·埃里金纳”；拉丁文词“Scotus”在中世纪时指“爱尔兰人［Irish］或盖尔人［Gaelic］”；而彼时“Eriugena”或“Erigena”指“爱尔兰出生的”，所以他的全名应译为“约翰，爱尔兰出生的盖尔人”。本书第72页便称他为爱尔兰学者。——译注

伪丢尼修［Dionysius the Pseudo-Areopagite］将柏罗丁，更具体些是普罗克洛斯［Proclus］二人的学说与基督教教义和信仰相融合；他的“否定神学”［negative theology］将超本质的一［Superessential One］界定为永恒的黑暗与永恒的寂静，由此认为终极知识等同于终极无知；这种神学现在对我们的影响同其当时对叙热的影响一样并不大。伪丢尼修把新柏拉图主义对这个世界原本一体［fundamental oneness］与灿烂活跃的坚定信仰，与基督教有关三一神［triune God］、原罪与赎罪的教义结合起来。根据伪丢尼修的说法，宇宙是由柏罗丁称作“太一”［the One］、圣经称作“主”和他称作“超本质的光”或者是“看不见的太阳”这些力量的持续自我实现所创造、赋予生命和成为一体的；神父［伪丢尼修］称上帝为“圣灵亮光之父”（*Pater luminum*），称基督（采用《约翰福音》3:19和8:12的典故）为“初现的光辉”（*φωτοδοσία*, *claritas*），这光辉“让圣父向世人显灵”（“Patrem clarificavit mundo”）。从最高的、纯粹超感觉的［intelligible］存在领域，到最低的、几乎纯粹物质的［material］存在领域之间（用几乎一词是因为没有形式的纯粹物质无法确定其存在），有着难以逾越的距离；但是两个存在领域之间并没有不可逾越的裂隙。有的是等级制度而不是截然二分法。因为即使是最低级的被创造者也多少分享有上帝的本质［essence］——从人的角度来说，就是分享有真、善、美的品质。所以上帝之光［Light Divine］的流溢［emanations］不断地流动，直到这些流溢差不多被物质浸透，并被拆解成像是无意义的一堆混乱而粗糙的物质实体，这一过程也总是能逆转而为从杂交与多样达至纯粹与一体的上升过程；因此，人，*anima immortalis corpore utens*［不朽的灵魂所利用的肉体］，不必羞于依赖自己的感官知觉和受感觉控制的想象力。人不必轻视物质世界，就会有希望通过掌握物质世界而超然存在于物质世界之外。

160

伪丢尼修在他的重要著作《论天阶体系》［*De Caelesti Hierarchia*］一开头（因而爱尔兰人约翰也是在其注解的一开头）就说道，我们的心只有由本为物质引导（*materiali manuductione*）的“体力引导”［manual guidance］才能达到非物质的等级。甚至对先知们来说，上帝与天上圣品［celestial virtues］也

只是以某种看得见的形式显现出来。但这可能是因为所有看得见的事物都是"物质的光"，它反映出"超感觉的"光，而最终反映出上帝本身的*vera lux*［真光］：

> 所有看得见或看不见的创造物，都是由圣灵亮光之父使之存在的光。……这块石头或那段木头在我看来都是光。……因为我感觉到：它是有用的和美的；它依据自己真正的比例法则而存在；它在本性［kind］和种类［species］方面不同于其他本性与种类；它是由自己的数［number］以及因为它是"一"［one］物来确定的；它不越过它所属的品级［order］；它根据自己的具体重力［gravity］来寻找合适自己的位置［place］。当我在这块石头上面感觉到这样那样的类似事物时，它们在我看来就变成了光，也就是说，它们照亮了我（*me illuminant*）。因为我开始思考这石头从何处获得了这样的属性……；而且不久，在理智推理的引导下，我受指引穿过万物而达到万物的起因［cause］，正是这起因赋予万物以位置与品级，赋予万物以数、种类与本性，赋予万物以善、美和本质，还赋予万物以其他馈赠与才能。

161

因此整个物质宇宙变成了一束巨大的"光"，它由无数的微光所组成，而无数的微光又像是由许多手提灯所组成的那样（"... universalis hujus mundi fabrica maximum lumen fit, ex multis partibus veluti ex lucernis compactum"）；每一件可感觉得到的事物，既可是人造的也可是自然的，它变成了象征着通往天堂的路上感觉不到的垫脚石；人的精神沉浸于"和谐与光辉"（*bene compactio et claritas*），"和谐与光辉"是人世之美的特征，而人的精神则发现自己"被引导着向上"达到这种"和谐与光辉"的超然起因，这超然的起因就是上帝。

这种从物质世界向非物质世界的上升就是伪丢尼修和爱尔兰人约翰所描述的——完全不同于这一术语习惯上的神学用法——"预示法"（*anagogicus mos*，直译作"向上引导法"）；这也是叙热作为神学家所声称的方法，作为

诗人而称颂的方法，作为艺术赞助人和礼拜仪式场景筹划人践行的方法。这窗口［预示法］展示出具有寓意［allegorical］而非类型［typological］特征的主题（例如先知们把谷物送到圣保罗推的磨，或是约柜上有十字架），它“激励我们从物质世界达到非物质世界”。十二根圆柱支撑着新圆室的高拱顶［high vaults］，它们代表十二使徒的数，而回廊［ambulatory］里的那些圆柱，同样也是十二根，“意为［次要的］先知们”。而新前廊［narthex］的祝圣［consecration］典礼则是经周密的设计来象征三位一体［Trinity］的信念：有“一个壮观的三人（一位大主教和两位主教）列队行进祈祷［procession］”；这个列队行进祈祷呈现三段不同的行程：通过一个独门走出教堂，在三个主门洞［principal portals］前面经过，然后“第三段行程”是通过另一个独门再回到教堂。

162

上述事例也许可以解释为一般的中世纪象征体系，并没有特别“丢尼修式的”含义。但是叙热讲述自己经历凝视主祭坛上发光的宝石和主祭坛装饰的那段实在有名的文字，即“圣埃卢瓦十字架”［Cross of St Eloy］和“*Escrin de Charlemagne*”［查理曼的神龛］，里面却满是亲历的旧事：

> 出于我对教堂之美的喜爱，在多彩宝石的魅力让我远离外界的烦恼之时，有意义的沉思也诱使我将物质的转换成非物质的，去反省那多种多样的圣德［sacred virtues］：于是我似乎觉得自己可以说想象成生活在近乎有些奇怪的宇宙里，那宇宙既不完全存在于污秽的尘世中，也不完全存在于纯净的天堂里；我似乎觉得，靠着上帝的恩典［grace］，我能用预示法而从这个下层世界被带到那个高层世界。

叙热在此生动地描绘出那种能通过凝视诸如水晶球或是宝石而产生的冥想似状态。但他没有把这种状态描绘成一种心理状态，而是将其描绘成了一种宗教体验，他的描述用的也主要是爱尔兰人约翰的词语。*anagogicus mos*［预示法］这一术语被解释为从“下层”向“上层”世界的跃迁［transition］，这

句逐字的引语也就像那句短语*de materialibus ad immaterialia transferendo*［将物质转换成非物质］一样；还有表现出宝石多样特性的那句“多种多样的圣德”，不仅使人想起“天上圣品以某种看得见的形式”向先知们显现，而且使人想起从任何物质实体所获得的精神“光芒”这类说法。

然而就连这么华丽的一段散文，与叙热在一些诗里恣意沉浸于新柏拉图主义有关光的玄学比起来，也简直微不足道了。他非常喜欢描述在他监管之下完成的每一件物品，从教堂本身的不同部分到彩色玻璃窗、圣坛和花瓶，用他称作*versiculi*［短诗］的文体：六音节诗行［hexameters］或是挽歌对句［elegiac couplets］，韵律上并不总是十分标准但却充满原创性，间或又非常诙谐，满是巧妙的比喻，有时还接近于崇高［sublime］。而在他志向远大之时，他不但运用早期基督教镶嵌画上的*tituli*［铭文］里平静的新柏拉图主义言辞，还采用爱尔兰人约翰的措辞与用语：

163

Pars nova posterior dum jungitur anteriori,

Aula micat medio clarificata suo.

Claret enim claris quod clare concopulatur,

Et quod perfundit lux nova, claret opus

Nobile....

新的后面部分一旦与前面部分结合，

教堂就因发亮的中间部分而发光。

因为光辉就是光与辉明亮地结对，

于是光辉就是那宏伟的建筑，处处充满着新的

辉煌。

这段献词从字面上解释是纪念新圆室的祝圣，并描述出一旦完成教堂“中部”的重建，圆室会对教堂其余部分起作用；这段献词还像是在演绎一

种纯粹的“审美”体验：新的、透明的高坛代替了不透光的加洛林王朝式的后殿［apse］，会与同样“透亮”的中殿相称，整个教堂就会充满比之前更明亮的光辉。但叙热用这些有意挑选的词语是要使之在两个不同的意义层面上都明白易懂。那句套语*lux nova*［新的辉煌］就“新”建筑对实际光照条件的改善而论意义明确；但同时它还令人想起《新约》［New Testament］的圣灵亮光而不是犹太律法［Jewish Law］的晦涩或盲目。还有持续运用的词语*clarere*［发亮］、*clarus*［明亮］、*clarificare*［发光］等，这些词几乎使智者着迷于探究在纯感性暗示的背后所隐藏的含义；这些词语的持续运用具有玄学的含义，因为我们记得爱尔兰人约翰出色地讨论过他在翻译中提出须遵循的那些原则，他曾明确地认定*claritas*［光辉］最适于对译许多的希腊文词语，伪丢尼修便用那些希腊词语来表示从“圣灵亮光之父”流溢出的光辉或灿烂。 164

叙热在另一首诗里解释了中央西门洞的几扇门，那几扇门因为有镀金的青铜浮雕而闪闪发光，那些浮雕表现的是基督“受难”和“复活或升天”的故事。这些诗句实际上等于是对整个“预示性”［anagogical］启发说的缩写式叙述：

Portarum quisquis attollere quaeris honorem,
Aurum nec sumptus, operis mirare laborem.
Nobile claret opus, sed opus quod nobile claret
Clarificet mentes, ut eant per lumina vera
Ad verum lumen, ubi Christus janua vera.
Quale sit intus in his determinat aurea porta:
Mens hebes ad verum per materialia surgit,
Et demersa prius had visa luce resurgit.

无论汝是何人，若欲赞美这些门的壮丽，
不要惊讶于黄金与价值而当惊奇于作品的工艺。

崇高的作品光辉灿烂；除了要高贵地光辉灿烂，作品
还应当照亮众智者以使他们能够行进，靠着实际的光耀，
朝着**真光**，基督就是那里真正的门。
用什么方法确定世上金门本来就有：
愚者迎接真理，要穿过物质之门
而一旦见到这圣灵亮光，愚者便脱离之前的沉沦而得以重生。

这首诗明白地说出了那段献词仅只暗示出的意思：艺术作品物质的“光辉”通过精神的启发就会“照亮”观者的心。不借助物质之门便不能获得真理，灵魂靠着只是可感觉得到的“实际的光耀”（*lumina vera*）来指引，这光耀属于那些灿烂的浮雕，那灿烂的浮雕又属于“**真光**”（*verum lumen*），这**真光**就是基督；由此灵魂就会脱离世俗的羁绊而“得以提升”，更确切些是“得以重生”（*surgit, resurgit*），正如门上浮雕“*Resurrectio vel Ascensio*”［复活或升天］里刻画的基督正在上升那样。假如叙热并不熟悉下面几段说明所有被创造物“在我看来都是光”的文字，谅他不敢冒昧地将浮雕称作*lumina*［光耀］；叙热的“Mens hebes ad verum per materialia surgit”［愚者迎接真理，要穿过物质之门］，不过是用诗体缩写了爱尔兰人约翰的那段“... impossibile est nostro animo ad immaterialem ascendere caelestium hierarchiarum et imitationem et contemplationem nisi ea, quae secundum ipsum est, materiali manuductione utatur”（“……我们的心要上升到对天界体系做模仿和沉思，若不依靠与心相称的物质引导便绝无可能”）。接着还有这类“Materialia lumina, sive quae naturaliter in caelestibus spatiis ordinata sunt, sive quae in terris humano artificio efficiuntur, imagines sunt intelligibilium luminum, super omnia ipsius verae lucis”（“物质的光耀，既有天堂的空隙里本来布满了的，也有地上的人类凭巧计创造出来的，它们都是超感觉之光的映像，而且首先是**真光**本身的映像”）等说法；“... ut eant per lumina vera［靠着实际的光耀］/Ad verum lumen［朝着**真光**］...”也源于此。

人们想象得出来，叙热一定是以欣喜的热情而领会到这些新柏拉图主

165

义的教诲。叙热在接受其认定为圣德尼的亲口之言［*ipse dixits*］时，不仅向自己修道院的这位守护神表达了敬意，而且还使自己的固有信仰与习性得到最权威的确认。圣德尼本人似乎赞成叙热的信念（其实际表现是叙热充当了 *mediator et pacis vinculum*［调解人与和平的纽带］），即“一个独特与至上的理性能力值得赞美，它弥合了世间之物与神授之物的悬殊”；以及“因出身低下与天性对立而看似相互抵触之物，由像一种高级、均衡的和谐那样独特、宜人的协调而结成一体”。圣德尼本人似乎证明了叙热的癖好有道理：叙热偏爱图像，极其酷爱所有光亮美丽的物品，黄金和珐琅、水晶和马赛克、各种珍珠和宝石；酷爱缠丝玛瑙［sardonyx］，这种玛瑙里“肉红玉髓［sard］的红色调，通过改变其属性，便与缟玛瑙［onyx］的黑色耀眼地争艳斗丽，使得一种属性似乎转而变为另一种属性”，叙热还酷爱彩色玻璃，其设计“出自不同地区许多大师的精湛技艺”。 166

圣贝尔纳同时代的赞颂者向我们保证——他的那些现代传记作者似乎也赞成——他只不过是对这个看得见的世界及其物质之美视而不见。据说他在西多会曾度过一整年的修士见习期，竟没有注意到隐修院的屋顶是平的还是拱形的，没有注意到小教堂是从一面窗户还是三面窗户采光；我们听说他在日内瓦湖［Lake of Geneva］畔骑了一整天的马却对那景色未瞥一眼。但是，瞎子或感觉迟钝的人是写不出《向威廉致歉》［*Apologia ad Willelmum*］的：

> 而且在修道院回廊［cloisters］里，在埋头读书的教友们注视下，那些东西有何目的？那幢可笑而丑陋的大屋［monstrosity］、那种令人吃惊的畸形匀称［misshapen shapeliness］与匀称畸形［shapely misshapenness］？那些肮脏的猴子？那些凶猛的狮子？那些怪异的马人［centaurs］？那些半人怪物？那些有斑点的老虎？那些好战的斗士？那些吹号角的猎人？这里你见到一个头下面有几个身子，那里你又见到一个身子上有几个头。这里你看到四足动物长着蛇的尾巴，那里你看到鱼又长着四足动物的头。那里的动物让人想到前面是马而背面一半是山羊，这里的有角兽露出的

却是马屁股。总而言之，到处都似乎有如此丰富、如此惊人的各式形态，竟使人更愉快地去解释这些大理石雕刻而不是典籍，更愉快地成天一件件欣赏这些东西而不去默念上帝的律法 [Law Divine]。

现代的艺术史家可要跪谢天地了：对使用“克吕尼修会手法” [Cluniac manner] 的总体装饰效果做描述，能写得如此细致入微、如此栩栩如生、如此真正令人浮想联翩；那句简洁的说法 *deformis formositas ac formosa deformitas* [畸形匀称与匀称畸形] 告诉我们有关罗马式雕塑 [Romanesque sculpture] 的精神实质，比起长篇大论的风格分析来更能一语中的。但除此之外整段文字还显露出，尤其是在那个不寻常的结尾里显露出，圣贝尔纳之所以讨厌艺术，不是因为他感受不到艺术的魅力，而是因为他太敏锐地感受到它们而须将其视为充满危险。他驱逐艺术，就像柏拉图那样（只不过柏拉图是“遗憾地”驱逐了艺术），因为艺术属于世界的错误一面，他在那一面只能见到短暂对永恒的无尽反抗，人类理性对信仰的无尽反抗，意识对精神的无尽反抗。叙热有幸发现了，用非常幸运的圣德尼的话说是发现了一种基督教哲学，这种哲学允许他把物质美看成是精神至福 [spiritual beatitude] 的工具，而不必强迫自己像要躲避诱惑那般去躲避艺术；还允许他把精神与物质宇宙想象成绝非单色的黑白，而是多彩的协调。

167

五

叙热在著作里为自己做辩解不只是针对西多会十分严格的道德观。有些对手看来像是来自他自己的修士行列。

首先，有一些爱挑剔的人不喜欢叙热的趣味 [taste]，或是假如“趣味”被界定为由节制 [reticence] 冲淡的美感，那就是讨厌他没有趣味。既是作家又是艺术赞助人的叙热致力追求绚丽辉煌而非谦逊优雅。正如他中意听中世纪的一种绮丽体 [euphuism]，这种文体并不总是需要符合语法，却满是

双关语、引语、比喻和典故，还要大声发表慷慨激昂的演说（《论祝圣》[*De Consecratione*]那几乎无法翻译的第一章就像一首管风琴前奏曲，使房间在明确的主旋律出现前便充满华丽的音调），他也需要看一些他那更有鉴赏力的朋友们显然认为是豪华和艳丽的东西。当叙热提到那面与旧有原始哥特式[proto-Gothic]门洞的雕塑组合不协调的镶嵌画已安装时，人们听到了重复的微弱且无效的抗议，他坚称“那是根据他的指令且与现代的习俗相反”。当 168 他劝告赞赏门上浮雕的人“不要惊讶于黄金与价值而当惊奇于作品的工艺”时，他好像在善意地暗指一些人，那些人老是提醒他：按照奥维德的说法，完美的“形式”应该比贵重的材料更值得珍视。叙热把矛头对准上述那些批评者——此时显然是以友善的嘲讽态度——他承认主祭坛那新的金制背面的确有些浪费（他声称主要因为主祭坛是由外国人制作的），但又赶忙补充说主祭坛的那些浮雕——就像新的“Autel des Reliques”[遗物祭坛]的帷帘一样——因其工艺和奢华而引人赞赏；以便“某些人”可以说出他们喜爱的隽语：“*Materiam superabat opus.*”[材料胜于作品。]

其次，更严重的不满来自那些反对叙热以宗教传统之名行事的人。人们直到最近都一直以为，圣德尼修道院的加洛林王朝式教堂是由该院最早的创建人、国王达戈贝尔所建造；据传说基督曾亲自给该教堂祝圣；现代的学术研究证实了这种说法，即教堂的旧有结构直到叙热掌权后才得以改动。但是在叙热写“有关个人治下已完成工作”的报告时，他就已拆毁了旧的后殿和旧的西正面（包括保护矮子丕平[Pepin the Short]陵墓的门廊[porch]），建造了全新的前廊和全新的圆室，还刚开始着手清除年代久远的廊柱大厅即中殿的断垣残壁。这就像是美国总统要请弗兰克·劳埃德·赖特[Frank Lloyd Wright]改建白宫似的。

在对这一将为西方建筑确定百余年发展方向的破坏性创造计划做解释时，叙热不屈不挠地强调如下四点。第一，无论做的什么事情，都根据与“当耶稣在此与之交谈时其心因耶稣而发光”的那些教友充分商议来行事的，有许多教友甚至明确地请求这样做。第二，这工程显然在上帝和一些神圣殉教者 169

看来已达到了优雅；这些神圣殉教者已奇迹般地透露出：合适的建筑材料就出现在人们绝不会以为存在的地方；他们保护了没有建完的拱顶免遭可怖的暴风雨，还以许多其他方式促进这项工程，使得圆室能在极其短暂——且具有象征意义——的三年零三个月时间里建成。第三，已尽可能多地小心保留下那些神圣的古老石块，"仿佛它们也是圣物"。第四，教堂的改建是一件不容置疑的大事，是因为它年久失修的状况以及更重要的，是因为它空间较小而连接的出口不多，在节期里可能会导致喧闹的与危险的骚乱；叙热摆脱了"所有对虚荣的渴望"，也完全不为"人的夸赞和暂时的补偿这类奖赏"所动，"如果不是如此伟大、如此必要、如此有效与光荣的这一时机需要这一工程"，他绝不会"擅自着手做这类工程，甚至想都不会想起它"。

所有上述的断言都完全正确——就一般标准来说。叙热无疑与那些他认为有兴趣且乐于合作的教友讨论过他的方案，他还小心翼翼地使自己的决定正式获得全体修士大会的通过。但缺乏一致的赞同甚至从他自己的讲述来看也开始不时地明显起来（如他告诉我们在完成前廊和圆室的改建后，"有些人"如何劝说他在改建中殿之前先完成塔楼的修缮，但"天赐的灵感"又如何激励他先去改建中殿）；而全体修士大会的正式批准似乎是事后［*ex post facto*］而非事先得到的（如新前廊的修建与祝圣以及新圆室的奠基都用后来颁布的"*Ordinatio*"［分类法］庄严地记录在案）。

这些工作无疑都以出奇的速度和顺利而进行。但在意想不到的地方能发现多少石块和木材，"在半空中摇摇欲坠的单独和新建的那些拱"有多少能保留下来，这除了叙热自己的智谋及其工匠们的技术之外，还需要那些神圣殉教者直接地替天保佑，那就是个靠猜测的问题了。

170

叙热无疑每次都部分地改建廊柱大厅，从而在某种程度上至少暂时保全了"神圣的古老石块"。但事实仍是最终除了重建的圆室下部结构外没有剩下一件古老的石块，他的那些赞颂者称赞他"彻底地"翻新了教堂。

这幢古老的建筑物无疑因年久而失修，已不能够不太麻烦地接待为义卖会和遗物所吸引的人群。但人们不免会觉得叙热有点过于突出所描述的这

些磨难，更甚者还是因为一些吓人的传闻，说是那些虔诚的女人只有“走在男人们头上像是走在人行道上那样”才能到达祭坛，或是说女人们不得不被“筋疲力尽地”带进到回廊里，这两个交替流传的故事是要证明需要新的前廊和新的圆室。这一件事情是确定无疑的：叙热艺术活动的主要动机——以及他记录艺术活动的主要动机——必须在他的内心去寻找。

六

无可否认，尽管（还不如说由于）叙热不懈地竭力否认这一点，即他受到了一种强烈希望自我永存［self-perpetuation］的意愿的驱动。说得不那么理论化些：他实在是自视过高。他要求有周年纪念——不无伤感地告诫未来的仓储管理员们，不要因为用于食物和红酒的额外花费而生气，而要记住正是叙热增加了他们部门的预算——从而把自己置于同国王达戈贝尔、秃头查理和路易·勒格罗相同的地位，之前只有这些人才得到如此的荣耀。他不加掩饰地感谢上帝将改建教堂的任务留给了“他的一生与工作”（或是如他在别处所说，留给“继承了那么伟大的国王们和修道院院长们之高贵品质的如此渺小之人”）。至少有十三首贴在墙壁和礼仪器物空白处的诗［*versiculi*］提到他的名字；许多捐赠的叙热肖像画布置在廊柱大厅主轴线上的最佳位置：两幅在主入口（一幅在楣心［tympanum］里，一幅在门上），第三幅在大十字架的下端，这个大十字架俯瞰新上高坛的首拱［opening arch］，人们几乎能从教堂的任何位置见到大十字架，还有另外的一两幅肖像挂在用于装饰回廊中心小教堂的窗户上。当我们看到叙热在西门洞上方题写的巨大金字铭文时（“但愿它没有被遮掩！”），当我们注意到他一直只顾自己留给未来人们记忆中的印象，且惊恐于想到“被遗忘是真实须警惕的敌手”时，当我们听到他自称“领袖”（*dux*），教堂在其领导下得以扩大和更显尊贵时，我们觉得仿佛在聆听雅各布·布克哈特有关“荣耀的现代形式”的一些证据，而不是一位12世纪的修道院院长的言辞。

171

然而，文艺复兴人［Renaissance man］对声誉的渴求，与叙热巨大、从某种意义上说却是极度卑微的虚荣心之间存在着根本的差别。伟大的文艺复兴人受向心力作用［centripetally］而声张个性，可以说：他吞没了围绕他的那个世界直到他所置身的整个环境都被他个人自身同化。叙热受离心力作用［centrifugally］而声张个性：他把自我价值感［ego］投射进围绕他的那个世界直到其全部自我被他所置身的环境同化。

要理解这种心理现象，我们就要记得有关叙热的两件事情，这两件事再次使他与出身高贵的皈依者圣贝尔纳形成截然不同的对比。其一，叙热进隐修院时并不是一个自愿献身于遁世生活，或至少是有理解力且头脑较成熟的见习修士，而是一个在九岁或十岁时作为献身圣德尼的世俗男孩。其二，叙热是那些年轻的世袭贵族和王子的校友，却出生于——无人知道何地——极其贫困、极其卑微的家庭。

172

在这样的环境下，许多男孩会逐渐成为一个胆怯或是充满仇恨的人。这位未来的修道院院长非凡的生命力则凭借着名叫过度补偿［overcompensation］的招数。对那些有血统关系的亲戚，叙热既不过从甚密也不翻脸不认，而是保持一种友好的距离，而后再让他们以不起眼的方式参与到修道院的生活中。[2]对自己卑微的出身，叙热既不隐瞒也不愤懑，而几乎是以此为骄傲——虽然只是更以被圣德尼修道院收养为骄傲。“因为我凭什么呢？或者说我父亲的家族算什么呢？”他对年轻的达维德［David］喊道。他的文学作品和公务文件上竟然充满了这类语句：“我，就门第与知识而论是不能胜任现职的”；或是：“我，继任来管理这个教堂，不符合对才能、品德与门第的要求”；或者说（用撒母耳［Samuel］的母亲哈拿［Hannah］的话）：“我，是上帝强壮的手从

2 叙热的父亲Helinandus，一个兄弟Radulphus和嫂子Emmelina，这些名字都出现在修道院的讣告上。另一个兄弟Peter，在1125年陪同叙热赴德国。他的一个侄子Gerard，每年付修道院15先令［shillings］，5先令是地租而10先令的支付理由则不明。另一个侄子John，死于觐见教皇Eugenius III的路上，教皇给叙热写了一封非常真诚的吊唁信。第三个侄子Simon，亲见了他叔叔在1148年的一次圣餐式，而且还卷入与叙热继任者的纠纷，这位继任者就是Odon de Deuil（他是圣贝纳尔的门生并以疏远的态度看待所有接近叙热的人）。上述事例没有一例像是有不正常的徇私情。

粪堆中提拔的一个贫寒之人。”但上帝强壮的手是通过圣德尼修道院来行事的。上帝将叙热从他的亲生父母身边带走，又给了他另一个“母亲”——这种说法持续不断地出现在他的写作里——这个母亲使他成为了现在的他。是圣德尼修道院“抚育和提升了他”；是圣德尼修道院“最体贴地养育他从母乳步入老年”；是圣德尼修道院“在他孩提时以母亲般的慈爱哺育他，在他是跌跌撞撞的青年时使他站稳，在他是成熟的男人时使他十分坚强，还正式使他成为教会与辖区的巨子之一”。 173

因此叙热自认作圣德尼修道院的养子，他开始将上天赐予他的全部精力、聪明和野心转用于修道院。他把个人志向与这个“母亲教堂”的利益完全结合在一起，可以说他通过放弃个性来满足自我价值感：他自我膨胀到完全等同于修道院为止。他在修道院到处布满自己的题词与肖像画，但他在占有了教堂的同时却又在某种程度上放弃了自己作为独立个体的存在。据说，当克吕尼［Cluny］隐修院院长尊敬者彼得［Peter the Venerable］见到叙热狭小的单人小室时大声感叹道：“此人使我们大家感到羞耻；他不像我们那样为自己而建造，他只为上帝而建造。”但是对于叙热来说两者之间毫无区别。他不需要多少私人的空间与奢华，因为廊柱大厅的空间与奢华就是他的空间与奢华，他单人小室的朴素舒适也正是他的朴素舒适；修道院教堂是他的，因为他是修道院教堂的。

通过自我谦避［self-effacement］而达到自我肯定的这一过程也并没有止步于圣德尼修道院的边界。在叙热看来圣德尼修道院即是法兰西，之后他发展出一种狂热且近乎神秘的民族主义，这种民族主义同他的自命不凡一样显然与时代不合拍。同时代的所有作家都称赞叙热是谙熟各种题材的文人，这个文人能无拘无束、才华横溢而且“几乎像他说话那样快速地”写作，但他从未想要利用这一天赋，除了要向这家他为院长的修道院表示敬意外，以及除了要向他曾效力过——据其赞颂者们所说是曾管教过——的两位法王表示敬意外。我们在《路易·勒格罗传》［*Life of Louis le Gros*］里发现一些观点预示着这种爱国主义的独特形式，法文词*chauvinisme*［沙文主义］最合适用来 174

描述这种形式的爱国主义。按照叙热的说法，英国人“根据道德律与自然法注定要服从法国人，而不是恰好相反”；他喜欢把德国人描写成“带着条顿人的［Teutonic］怒火而咬牙切齿”，对他们的看法则体现在下面的文字里：

让我们大胆地越过他们的边界，以免他们撤退时安然无恙地怀有那种自负地以为能对付地球霸主法兰西的想法。让他们感到自取其辱，不是在我们的领地而是在他们的领地里；他们的领地常常被征服，现在被法兰克人凭借法兰克人的王权而征服。

根据叙热的情况，人们也许会说这是一种要靠灵魂转生［metempsychosis］来成长的欲望，而这种欲望得到进一步强化是由于一个显然毫不相干的客观条件，可他本人却根本没有提起这一客观条件（也许他早就不再意识到这一客观条件），但是这一客观条件却看来值得他那些赞赏者注意：他身材极其矮小。威廉米说“上天给了他一个矮小与瘦削的身躯”，接着又惊奇于如此“虚弱瘦小的身躯”（*imbecille corpusculum*）何以承受得了生性如此“充沛与敏锐的头脑”。有位不知名的赞美者写道：

我惊诧于这样的身躯里有着恢宏的心灵，

还有如此众多与如此伟大的优秀品质又如何为一个小民［vessel］所接纳。

但是上天想要通过这个人来证明

高尚的道德可以隐藏在任何类型的内心。

异常瘦小的体格在历史研究看来似乎微不足道，然而它在许多知名历史人物的性格形成中却是一个基本因素。如果有这一生理缺陷的人能够凭借人们或许极为生动描述出的“胆量”来盖过身体的劣势，如果他能消除那个将他与正常身高人群分隔开的心理障碍，而他与这些人生活在一起靠的又是超

常才能和使其自身利益与他者利益相关的意愿，若能如是，那么这一生理缺陷就会比其他任何生理缺陷都更有效地转变成有利条件。正是胆量与团契意愿［will-to-fellowship］（常常加上幼稚与无恶意的自负）的这种结合，令这类“伟大的小个子”像拿破仑［Napoleon］、莫扎特［Mozart］、卢卡斯·凡·莱登［Lucas van Leyden］、鹿特丹的伊拉斯谟或是蒙哥马利将军［General Montgomery］卓越无比，并且赋予他们以一种特别的魔力或魅力。有证据似乎表明叙热具有一些这种特有的魔力，而且他那小不点的身材与他卑微的出身一样，都极大地激励着他去追求伟大的目标和多才多艺。圣维克托修道院［St-Victor］的一位律修会修士［Canon］有个稀奇的名字叫西蒙·谢弗雷-多尔［Simon Chièvre-d'Or］（西蒙·卡普拉·奥莱亚［Simon Capra Aurea］），他对叙热这位已故友人的性格有着深刻的见解，他在讣告里写有如下两行尾韵相谐的对句［couplet］：

Corpre, gente brevis, gemina brevitate coactus,
In brevitate sua noluit esse brevis.

卑微的躯体与卑微的出身令他为双重卑微所束缚，
他却在卑微之中拒绝成为一个卑微与渺小的人物。

去看看叙热在事关圣德尼修道院的威望和光辉上他那无我的自私［unselfish selfishness］会达到何等程度，那真是好笑且间或还几乎有点惹人可怜。他怎样略施小计来向大家证明秃头查理赠送的某些遗物是真迹。他怎样“率先垂范”诱使来修道院的王室、王侯和主教访客捐出他们指环上的宝石用于装饰新祭坛的帷帘（显然是当着他们的面摘掉自己的指环来迫使他们也这样做）。那些不合实际的社团成员不需要珍珠宝石而只能把它们换成钱买救济品，他们怎样把珠宝交给他出售，他又是怎样为这“令人愉快的奇事”而谢天谢地，用四百镑全买下了这些珠宝，“可它们的价值要比这四百镑大得

176 多”。他怎样缠着东方教区来的游客，直到人家对他说圣德尼修道院的珍宝胜过君士坦丁堡的珍宝；如果是不太敏感或不太热情的访客没能让他感到满意，他又是怎样地掩饰自己的失望；再有他怎样最后用圣保罗的话安慰自己：“各人心里要意见坚定。”*他把这句话理解成（或假装理解成）：“各人都以为自己富有。”

叙热是个“被从粪堆中提拔起来的贫寒之人”，也就当然摆脱不了暴发户的那个主要缺点，即势利。他对所有拜访过修道院并向他表示敬重与关爱的国王、王子、教皇和高级教士的声望及头衔津津乐道。他却带着某种居高临下的神情看待那些没有头衔的伯爵和贵族，更不用说“一群群普通的骑士和士兵”了，正是这些人蜂拥到了1144年6月11日的那场大祝圣仪式［Great Consecration］；他还不无自吹地两次列举出他请到了十九位主教和大主教在这个光荣的日子相会：要是再多一位能出席的话，那二十个新祭坛就会由不同的显贵来祝圣了，而实际上莫城［Meaux］的主教不得不主持两个祭坛的祝圣。但还是不能明确区别个人的自我满足和所谓团体的自我满足［institutional self-satisfaction］。叙热提到自己时甚至在同一句话里也不分“我”和“我们”；有时他用“我们”一词时就像个君主惯常用的“我们”一样，但他多半是以真诚的“多元性”［pluralistic］态度来用这个词：“我们，圣德尼修道院这个团体。”他在以偶尔从王族那里收到私人小礼物而感到十分自豪的同时，之后必定要将礼物奉献给神圣殉教者；他的院长尊严既不妨碍他亲自监督购买重大场合所需的食物，也不妨碍他翻箱倒柜要找回早被遗忘的*objets-'art*［艺术品］以备再用。

叙热虽然喜欢装腔作势，但他从未与那些在贝尔内瓦尔和图里多年变得177 很熟络的“普通人”［common man］失去联系，叙热偶尔还会以精湛的笔调简要叙述这些人不朽的思维方式与说话方式。在一场狂风暴雨使部分雇工逃走之后，我们几乎听得到几个放牛人在蓬图瓦兹城［Pontoise］附近的采石场

* Let every man abound in his own sense.《罗马书》14:5。——译注

里抱怨“无事可做”和“工人们干等着浪费时间”。当这位伟大的院长问朗布依埃森林［*Forêt de Rambouillet*］的樵夫们认为什么是愚蠢的问题时，我们几乎看得见樵夫们那羞涩却又轻蔑的咧嘴一笑。而新建的教堂西部加屋顶需要一些特别长的横梁，可是在附近却找不到这么长的横梁；

> 但有次在我主持晨祷［Matins］回来后的某天夜里，我在床上开始想自己应该去附近的所有森林搜索一下。……我们一大早便迅速处理掉其他工作，接着急忙和木工带着横梁的尺寸赶到叫作伊韦利纳［Iveline］的森林。在我们穿过我们在谢夫勒斯［Chevreuse］山谷的属地后便召集了……我们的森林看守人和一些了解其他树林情况的人，并要他们发誓回答我们不管有多大麻烦能否在那里找到这种尺寸的栋木。他们觉得这个问题好笑，要是他们的胆子够大就真会嘲笑我们一番的；他们想知道我们是否并不了解整个地区就根本没有这种栋木。……但我们……在某种程度上怀着勇气与信心开始搜寻那片树林；我们将近一小时便找到了一根合标准的栋木。还要怎么说呢？大约到第九个小时前，我们穿过灌木丛、密林深处和茂密、多刺的树枝蔓藤，便标记出了十二根栋木（就需要这么多）……

有关这位五十多岁近六十岁的小个子男人的描述真有些迷人可爱甚至是令人同情：他如何在午夜礼拜之后无法入眠，仍然为他的那些横梁发愁；他如何突然想到应该自己亲自处理这些事情；他如何一大早怀揣横梁尺寸带着几个木工赶紧出门；他如何“怀着勇气与信心”穿过丛林荒野——最终找到了想要的东西。不过，抛开所有的“人情味”［human interest］，这么一件小事也许对我们开始的问题做出了最终的回答：与众多其他的艺术赞助人截然不同，为何是叙热觉得必须记下自己的业绩呢？ 178

我们已经发觉，他的动机之一就是想要自我辩解，也许这种想法变得清晰起来是由于他不像之后几百年里的教皇、贵族和枢机主教，亦即他仍旧感

到对全体修士与修道会有着一种民主的责任。第二个动机无疑是他的个人虚荣与我们说过的团体虚荣。但假如不是由于叙热坚信自己之所为完全不同于"赞助人"的行为，而按《牛津词典》的解释是"鼓励或保护或俯就去雇用个人、事业或艺术"，那他这两种动力虽然有力也不会变得清晰可见。

一个带着木工进树林里寻找横梁并亲自选定树木的人，一个要用"几何与算术器械"保证新圆室与旧中殿准确对齐的人，那就更像是中世纪早期教会的业余建筑师——偶尔也像是殖民地美洲非教会的富绅建筑师——而不像哥特式盛期和文艺复兴时期那些伟大的赞助人，他们常常指定总建筑师，对他做的方案说三道四并把所有的技术琐事留待他处理。叙热"全身心地"致力于自己的艺术事业，人们可以说他记录下这些事迹时所处的地位，与其说是"鼓励或保护或俯就去雇用"的赞助人，不如说是监督或指导或执行的出品人。这些建筑物本身的设计在多大程度上是他所为或是他参与其中，这该由其他的人来决定。但看来至少是如果没有他的积极参与便难以完成。是他挑选和聘请了各个工匠，是他给显然没人想要的空地定制了镶嵌画，还是他想出用自己的文字去说明教堂的玻璃窗、基督受难像和祭坛镶板画的象征意义；而且有的主意像把罗马斑岩花瓶 [porphyry vase] 变成一只鹰，都使人想到是这位院长的突发奇想而不是专业金匠的发明。

179

叙热意识到他把"来自王国所有地区"的艺术家集中在直到那时还相对贫瘠的法兰西岛 [Ile-de-France]，从而开创了对全法国的区域风格做出那么伟大的选择性结合亦即我们称作的哥特式风格吗？他料想到教堂西立面的玫瑰窗 [rose window] ——就我们所知该母题为初次出现在这一地区——是建筑史上的伟大革新之一，从而注定要激发那些直到贝尔纳·德苏瓦松 [Bernard de Soissons] 和于格·利贝尔吉耶 [Hugues Libergier] 等无数大师的创造力吗？他知道或者感觉到，自己不加思考地热衷于伪丢尼修和爱尔兰人约翰有关光的玄学，从而使自己处于一场知识运动的前沿吗？这场运动之后的结果一方面就是罗伯特·格罗斯泰特 [Robert Grosseteste] 和罗杰·培根 [Roger Bacon] 的原始科学理论，而另一方面则是从奥维涅的威廉 [William of Auvergne]、根特的亨利 [Henry of Ghent] 和斯特拉斯堡的乌尔里克 [Ulric

of Strassburg］再到马尔西利奥·菲奇诺以及皮科·德拉·米兰多拉［Pico della Mirandola］的基督教柏拉图主义。这些问题也依然会没有答案。但确信无疑的是，叙热强烈地意识到，风格差异存在于自己的“现代”建筑物（*opus novum*甚或是*modernum*）和旧的加洛林王朝式廊柱大厅（*opus antiquum*）之间。只要部分旧建筑物存在，叙热便清楚地觉察到使“现代”作品与“古代”作品协调一致（*adaptare et coaequare*）的问题。而且他完全知道这种新风格特有的审美品质。在谈起新圆室“由长与宽之美而得以升华”时，他感受到也让我们感受到了新圆室的宽敞；在形容圆室中央的中殿被支撑的圆柱“突然（*repente*）抬到空中”时，他感受到也让我们感受到了圆室中殿高耸的垂直气势；在描述教堂“弥漫着灿烂至极的窗户照射进来的绝妙和持续的光”时，他感受到也让我们感受到了教堂的晶莹清澈。 180

据说，要将叙热想象成一个有个性的人，比对17世纪那些伟大的枢机主教做如此想象更难，而叙热还是他们历史上的祖先。可看来像是他作为一个极活跃与极法兰西化的人物从历史记载里走了出来：一个狂热的爱国者与优秀的家长；有一点工于辞藻且更迷恋高贵，可在具体事务里完全是切合实际，个人习惯也是温和克制；勤奋、友善，心地善良与*bon sens*［通情达理］，爱虚荣、说话风趣，还十分活泼快乐。

在一个圣徒与英雄大量涌现的世纪里，叙热是出类拔萃的人；他度过了成功的一生之后死得虔诚高尚。他在1150年秋天身患疟疾发烧且在圣诞节前都毫无希望痊愈。他以患病期过分和有点夸张的方式，请人将他带到女修道院并落泪哀求修道士们原谅他做的所有可能有负于团体的事情。但他也祈求上帝让他活到节期末，“生怕教友们为他而把喜悦变成了悲伤”。这个要求也得到了恩准。叙热死于1151年1月13日，主显节［Epiphany］的第八天即圣诞节假期的结束。“他没有因看见死亡而颤抖，”威廉米说，“因为他在死亡之前便已使自己的生命完美无缺；他也并非不愿死，因为他已经历了生。他欣然地离开人世，因为他知道自己辞世后有着更好的事业等待着他，而且他认为一个虔诚的人不应该像一个被逐出、被违心撵走的人那样离去。”



第四篇

提香《有关谨慎的寓意画》：续篇

正好是三十年前［1925年］，已故的友人弗里茨·萨克斯尔［Fritz Saxl］和我当时都是汉堡大学［University of Hamburg］年轻的*Privatdozenten*［相当于助教授］，我们收到了一封信，里面附有两幅照片：一幅是霍尔拜因［Holbein］鲜为人知的金属印版［metal cut］（图版39），另一幅是公开不久的提香［Titian］的油画，当时为伦敦已故的弗朗西斯·霍华德［Francis Howard］先生所藏（图版28）。[1] 这封信来自坎贝尔·道奇森［Campbell Dodgson］，他是不列颠博物馆版画部［Print Room］的主管、德国版画艺术［graphic art］方面最杰出的专家。他观察到这两幅作品具有很独特与迷人的相同特征，并询问我们是否能够对它们的图像志意义做些说明。

我们深感荣幸又非常高兴，便尽最大努力回答了他的问题；坎贝尔·道奇森本质上是个易冲动的性情中人，他回信说没有把我们的说明性文字用于个人目的，而是将其译成英文打算投给《伯林顿杂志》［*Burlington Magazine*］

1　D. von Hadeln, "Some Little-Known Works by Titian", *Burlington Magazine*, XLV, 1924, p. 179f. 该画（布面）尺寸为76.2cm × 68.6cm。有关几条其他文献的参考，我受惠于伦敦瓦尔堡研究院［Warburg Institute］的L. D. Ettlinger博士。最近这幅画在克里斯蒂公司［Christie's］卖给了Leggatt先生，现藏于伦敦国立美术馆［National Gallery］。

182 发表。这篇文章便在1926年公开发表了[2]，四年后有了德文本，经修订并稍有扩充的版本收录在我讨论处于十字路口的赫耳枯勒斯和中世纪以后的［Post-medieval］艺术中表现其他古典题材的选集里。[3]不过，由于我直到那时似乎忽略了一些关键点，所以我会因为按歌德［Goethe］的［《浮士德》(*Faust*) 中］靡菲斯特［Mephistopheles］："Du musst es drei Mal sagen"［你得把事说三遍］的忠告行事而得到原谅的。

一

霍华德先生所藏的油画确为真迹（可追溯到为华托［Watteau］的赞助人与朋友约瑟夫·安托万·克罗扎［Joseph Antoine Crozat］所藏），没有人会、据我所知也从未有人曾经对此表示怀疑。它因提香那种华丽的后期风格［*ultima maniera*］而特别显眼，所以应该算是他晚期的作品之一，以纯粹的风格为根据来确定其年代当在1560年到1570年之间，很可能是这位大师去世前十年里的作品。[4]可是联系提香全部作品［*oeuvre*］的整个背景来看，这件作品不仅是罕见的，而且是独一无二的。这是他唯一一件可称作"象征"［emblematic］而非仅仅"寓言式"作品：是用视觉形象阐明的哲学格言，而不是赋有哲学含义的视觉形象。

当我们面对提香的那些寓意画［Allegories］——博盖塞美术馆［Galleria Borghese］藏的所谓《丘比特受教育》［*Education of Cupid*］、卢浮宫［Louvre］

2 E. Panofsky and F. Saxl, "A Late-Antique Religious Symbol in Works by Holbein and Titian", *Burlington Magazine*, XLIX, 1926, p. 177ff.

3 E. Panofsky, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*. 有关之后的参考文献，参见H. Tietze, *Tizian, Leben und Werk*, Vienna, 1936, p. 293, Pl. 249（另参见英文版，1937年）；*Catalogue, Exhibition of Works by Holbein and Other Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries, London Royal Academy, 1950–51*, No. 209; J. Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, New York, 1953, p. 119ff., Fig. 40。

4 我同意Tietze在上述著作里提出的年代而不赞同London *Catalogue* of 1950–1951里确定为16世纪40年代。确定为更晚的年代很可能出于纯粹风格上的理由，可以由那个老人的相貌（我们后面将看出那是提香本人的形象）得到证实，还有一件事也能证实是更晚的年代，即这幅画的图像志来源是Pierio Valeriano的《象征符号》［*Hieroglyphica*］，该书直到1556年才得以出版。

藏的所谓《有关达瓦洛斯侯爵的寓意画》[*Allegory of the Marquis d'Avalos*]、普拉多美术馆 [Prado] 藏的《维纳斯的盛宴》[*Feast of Venus*] 和《安德罗斯人的酒神祭》[*Bacchanal of the Andrians*]、伦敦国立美术馆藏的《对阿里阿德涅的颂扬》[*Apotheosis of Ariadne*]，而且首先是《神圣的爱与世俗的爱》[*Sacred and Profane Love*] 时，我们被吸引而非被迫去寻找隐藏在具体与特定画面背后的抽象与普遍意义，正是这种具体与特定的画面迷住了我们的眼睛，我们能将其理解为本身所表现的就是对事件或处境的再现。事实上只是到了最近，像《维纳斯的盛宴》《安德罗斯人的酒神祭》和《对阿里阿德涅的颂扬》才显露出新柏拉图主义的实质性内容[5]：相反地，有些人就把《神圣的爱与世俗的爱》解释为一幅简单的、没有寓意的图解，是对弗兰切斯科·科隆纳 [Francesco Colonna] 的 [诗]*《波利菲洛梦中关于爱的争执》[*Hypnerotomachia Polyphili*] 中一桩具体事件的图解。[6]

霍华德藏画里可看到的材料所具有的概念性意义如此引人注目，竟至于直到我们发现其隐秘的含义它才真正像是合乎情理。这种概念性意义具有"象征" [emblem] 的全部特征，正如一个应该确知其意的人所界定的[7]，"象征"具有符号 [symbol]（只是特别而非普遍的符号）、谜语 [puzzle]（只是不那么难解的谜语）、箴言 [apophthegm]（只是视觉而非文字的箴言），以及谚语 [proverb]（只是博学而非常见的谚语）的某些性质。所以，这幅油

5　E. Wind, *Bellini's Feast of the Gods*, Cambridge, Mass., 1948, p. 56ff.

*　实为离合诗 [acrostic]，即数行诗句的第一个词的首字母或最后一个词的尾字母或其他特定处的字母能组合成词或词组等的一种诗体；科隆纳用的是首字母组合。——译注

6　W. Friedlaender, "La Tintura delle Rose (Sacred and Profane Love)", *Art Bulletin*, XX, 1938, p. 320f.; 不过请比较 R. Freyhan, "The Evolution of the Caritas Figure", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XI, 1948, p. 68ff., 尤其是 p. 85f.。

7　参见 Claudius Minos 给 Andrea Alciati 的 *Emblemata* [《寓意画手册》] 一书写的导论，初次发表于该书的 the Lyons edition of 1571；载 the Lyons edition of 1600, p. 13ff.。对象征——此处称作"*devises*" [铭言] ——的恰当、简洁的定义是由 Francis I [弗兰西斯一世] 的著名军事家、舰队司令塔瓦纳元帅 [Maréchal de Tavanes] 提出的（*Mémoires de M. Gaspard de Saulx, Maréchal de Tavanes*, Château de Lagny, 1653, p. 63）："当今铭言有别于盾形纹章 [coats-of-arms] 的原因是铭言由体 [body]、魂 [soul] 和灵 [spirit] 所组成：体是图画，灵是发明，魂是箴言。"（"en ce temps les devises sont séparées des armoiries, composées de corps, d'âme et d'esprit: le corps est la peinture, l'esprit l'invention, l'âme est le mot."）

184 画是提香——他在肖像画里通常限于写下自己或被画者的名字——的作品中唯一题有真正“格言”[motto]或“题词”[titulus]的[8]：EX PRAETERITO / PRAESENS PRVDENTER AGIT / NI FVTVRĀ ACTIONĒ DETVRPET.“根据过去[的经验]*，现在谨慎地行事，以免破坏未来的行动。”[9]

二

这个题词的各个元素如此布置以方便解释各个部分和整体：三个单词*praeterito*[过去]、*praesens*[现在]和*futurā*[将来]，可以说是为上部区域的三张人脸充当标示，即朝左边的老人侧面像、中间的中年人正面像、朝右边的无须青年侧面像；但是这句*praesens prudenter agit*[现在谨慎地行事]给人的印象则是模仿“标题”来概括全部内容。于是，我们得知这三张脸除了代表人生三阶段（青年、壮年和老年）之外，还应该从总体上看象征时间[time]的三个模式或形式：过去、现在和将来。我们又进一步被要求将时间的三个模式或形式与谨慎[prudence]这一观念相联系，或者更具体些是与构成这一德行的三种心理官能[psychological faculties]之联合运用相联系，这三种心理官能是：记忆力，它记得过去并向过去学习；智力，它对现在做判断并在现在行动；预见力，它预测未来并迎接或预防未来。

185 时间三模式或形式与记忆力、智力和预见力三官能的这种搭配，而且三种官能还从属于谨慎这一概念，这些都典型地反映出一种古典传统，这一传统甚至在基督教神学已将谨慎提升到基本德行的地位时也保持着活力。对于

8 普拉多美术馆藏画有Philip II与其子Ferdinand的那幅寓意肖像画上面的文字（MAIORA TIBI[它会]）不是“格言”或“题词”，而是图画本身的组成部分。它写在天使出示的饰带上，其作用类似艺术作品《天使报喜》[*Annunciation*]里天使加百列的AVE MARIA[万福马利亚]饰带。

* 此为作者英译直接引语时用方括号标出的译者插入语。——译注

9 在我和萨克斯尔之前的出版物里，FVTVRA里的A和ACTIONE里的E上面的缩写符号，当时在我们可用的照片里看不见所以就省略掉了。这个疏忽在London *Catalogue* of 1950–1951里得到了纠正，但是在该书里FVTVRA前面清晰可见的NI却又写成了NE。但实际意思并不受任何一种修改的影响。

“谨慎”这种德行，我们在佩特汝斯·柏耳科里乌斯的那部中世纪晚期最流行的百科全书之一《道德大全》[*Repertorium morale*] 里查到：“是由对过去的记忆、对现在的安排、对未来的沉思所组成”（“in praeteritorum recordatione, in praesentium ordinatione, in futurorum meditatione”），这种［拉丁文］押韵的套话——援引自传统上认定为塞内加的一篇记叙文，不过实际上是由公元6世纪一位西班牙的主教所作[10]——其缘起可追溯到一条伪柏拉图式的格言，根据这条格言，“明智的劝告”（*συμβουλια*），就是要考虑过去，过去提供先例，现在提出现有的问题，未来则包含结果。[11]

中世纪与文艺复兴时期艺术找到了许多运用视觉图像的方法来表现这种对谨慎的三分法。[拟人化的] 谨慎被表现成手持一个圆盘 [disc]，圆盘的三片扇形里分别刻有“Tempus praeteritum”[过去时间]、“Tempus praesens” [现在时间] 和“Tempus futurum”[未来时间] 的铭文[12]，或是拿着一个火盆，从火盆里冒出三条写有类似文字的火舌。[13]她也被表现成高居于华盖下面，华盖上写有“Praeterita recolo, praesentia ordino, futura praevideo”[记住过去、安排现在、预见未来]，而她则紧盯着自己在三面镜 [triple mirror] 里的映像。[14]她还被画成了一个神职人员，手拿显示出恰当告诫的三本书（图版30）。[15]最后是，她被画成——模仿那些三位一体造型的方式，这种源于异教徒的方

186

10　柏耳科里乌斯（参见本页以及第193页，注释31）指的是塞内加的*Liber de moribus*；但这句套话出现在标题为*Formula vitae honestea*或*De quattuor virtutibus cardinalibus*的一篇记叙文里，也就归属于塞内加并常常同*Liber de moribus*（比较*Opera Senecae*, Joh. Gymnicus, ed., Cologne, 1529, fol. II v.）印在一起。而该文的实际作者无疑是Martin of Bracara主教。

11　Diogenes Laertius, *De vitis, dogmatibus et apophthegmatibus clarorum philosophorum*, III, 71. 有关时间三模式与*Consilium*［计划］而不是*Prudentia*［谨慎］的最早联系重新出现在Cesare Ripa的*Iconologia*一书里，参见下文第199页。

12　参见J. von Schlosser发表的细密画，“Giustos Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura”, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchste Kaiserhauses*, XVII, 1896, p. 11ff., Pl. X。

13　参见Ambrogio Lorenzetti在锡耶纳市政厅［Palazzo Pubblico］里制作的湿壁画。

14　参见约1525年的一幅布鲁塞尔挂毯，发表在H. Göbel, *Wandteppiche*, Leipzig, 1923−1934, I, 2 (Netherlands), Pl. 87。

15　Rome, Biblioteca Casanatense, Cod. 1404, fols. 10 and 34.

式不被教会赞同却一直大受欢迎[16]——有三个头的形象，除了一个中年人的正面像来象征现在之外，还有一个年轻人和老年人的侧面像来分别象征未来和过去。这种三头［three-headed］形象的谨慎，例如出现在维多利亚与艾伯特博物馆［Victoria and Albert Museum］藏的一面15世纪的浮雕上，现认定为罗塞利诺［Rossellino］画派所作（图版29）[17]，还出现在——此处三头像［tricephalous］的意义进一步由智慧的传统标志物蛇（《马太福音》10:16）来阐明——锡耶纳主教座堂14世纪晚期地面的一块乌银镶嵌片［niellos］上（图版31）。[18]

187

三

提香这幅画的“拟人化”［anthropomorphic］部分，因此可以追溯到通过持续与纯粹的西方传统而传递到16世纪的文本与图像。不过，我们要理解那三个动物头像，就必须追溯到那个黑暗与遥远的埃及或伪埃及神秘宗教的领域——这个领域在基督教的中世纪已消失得毫无踪影，到14世纪中期随

16 有关这种图像志类型的问题，除了我与萨克斯尔之前的出版物里提到的文献外，另参见：G. J. Hoogewerff, “Vultus Trifrons, Emblema Diabolico, Imagine improba della SS. Trinità”, *Rendiconti della Pontifica Accademia Romana di Archeologia*, XIX, 1942–1943, p. 205ff.; R. Pettazzoni, “The Pagan Origins of the Three-headed Representation of the Christian Trinity”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, IX, 1946, p. 135ff.; and W. Kirfel, *Die dreiköpfige Gottheit*, Bonn, 1948 (cf. also the review by A. A. Barb, *Oriental Art*, III, 1951, p. 125f.)。

17 现参见*Victoria and Albert Museum, Catalogue of Italian Sculpture*, E. Maclagan and M. H. Longhurst, eds., London, 1932, p. 40, Pl. 30d。

18 参见*Annales Archéologiques*, XVI, 1856, p. 132。在其他的实例里我们可以提及Bergamo洗礼堂里的塑像（A. Venturi, *Storia del arte italiana*, IV, Fig. 510）；Gregorius Reisch, *Margarita Philosophica*, Strassburg, 1504的扉页（插图参见Schlosser, op. cit., p. 49）；Innsbruck大学图书馆MS. 87, fol. 3里的一幅细密画（*Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Oesterreich*, I［*Die illuminierten Handschriften in Tirol*, H. J. Hermann, ed.］, Leipzig, 1905, p. 146, Pl. X）；还有一幅画是作为好奇而怀古的结果，作者是汉堡的巴洛克画家Joachim Luhn（Hamburg, Museum för Hamburgische Geschichte），有关该作参见H. Röver, *Otto Wagenfeldt und Joachim Luhn*, Diss., Hamburg, 1926。在有些实例里，比如佛罗伦萨钟楼上的一面浮雕（Venturi, loc. cit., Fig. 550），拉斐尔的签字厅［Stanza della Segnatura］湿壁画，以及安特卫普博物馆藏的鲁本斯画的凯旋车［Triumphal Chariot］“模型”［modello］（*P. P. Rubens*［Klassiker der Kunst, V, 4th ed., Stuttgart and Berlin］p. 412），三个头变成两个，只是象征过去与未来。

着文艺复兴人文主义的初现而隐约露出端倪，继之在1419年发现了荷拉波罗［Horapollo］的《象形符号》之后，这个领域又成了极其吸引人的对象。[19]

希腊化的［Hellenistic］埃及最伟大的神之一是塞拉皮斯［Serapis］，他的雕像——传统上认定为以摩索拉斯陵墓［Mausoleum］装饰而闻名的布律阿克西斯［Bryaxis］所作——在这位神祇的主要圣所亚历山大城［Alexandria］塞拉皮斯神庙［Serapeion］里受人赞赏。我们通过许多文字描述和图像复制（图版34）而知[20]，雕像表现的是塞拉皮斯以朱庇特式的［Jovian］威严端坐其上，手持节杖而头顶着他的标志物*modius*［斗］（谷物量具）。不过，他最明显的特点是他的同伴：一个被蛇盘绕的三头怪兽，它肩上架着狗、狼和狮子的头——简言之，就是提香的寓意画里正视着观众的那三个动物头。 188

这个怪物的原初意义——这个怪物强烈地迎合了大众的想象力，所以便单独复制成赤陶小塑像卖给信众用作神圣的纪念物（图版32、33）——提出的问题，甚至连公元4世纪的希腊人都已经没有胆量回答了：伪卡利斯提尼斯［Pseudo-Callisthenes］在他的《亚历山大大帝传奇》［*Romance of Alexander*］一书里只是提到一种“多态的［polymorphous］动物而无人能解释其本质”[21]。但由于塞拉皮斯似乎刚开始成为地下之神［god of the nether world］（他实际上被称作“冥王”［Pluto］或是“阴间之神”［Jupiter Stygius］）[22]，所以尽管他的权力后来扩展了有多大，他那个三头同伴极可能就是冥王的［三头狗］刻耳柏罗斯的埃及变体，刻耳柏罗斯的三个狗头有两个被换成埃及本土致死神祇的头：乌普那乌特［Upnaut］的狼头和萨克墨特［Sakhmet］的狮子头；普卢塔克［Plutarch］简单地将塞拉皮斯的怪兽认作“刻耳柏罗斯”也许基本没

19　现参见Seznec, loc. cit., p. 99ff., with further literature。

20　参见A. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, s. v. *Sarapis*, *Hades*, and *Kerberos*; Pauly-Wissowa, *Realen-cyclopaedie der klassischen Altertumswissenschaft*, s. v. *Sarapis*; Thieme-Becker, *Allgemeines Künstlerlexikon*, s. v. *Bryaxis*。

21　比較R. Reitzenstein, *Das iranische Erlösungsmysterium*, Bonn, 1921, p. 190。

22　参见Roscher and Pauly-Wissowa, s. v. *Sarapis*。

错。[23]不过，蛇似乎就是塞拉皮斯本人的最早化身。[24]

虽然我们得承认我们不知道塞拉皮斯的这个怪宠物对希腊化的东方意味着什么，但我们的确知道它对于拉丁语和拉丁化的西方意味着什么。古典晚期的一部博学与评注精妙的著作，马克罗比乌斯［Macrobius］（作为罗马高官活跃于公元399年到422年）所编的《农神节》［*Saturnalia*］[25]，先不谈书中包括古物和评注意义的无数其他条目，就塞拉皮斯神庙里这个著名雕像而言，该书不仅包括有对它的描述，还包括有对它的详尽解释，其中我们读到了下面的文字：

189

> 他们［埃及人］给［塞拉皮斯的］雕像加了一个三头兽：中间最大的那个头酷似狮子的头；右边伸出的是个表情友善讨人喜欢的狗头，左边的脖子尾端接上一个贪婪的狼头；蛇靠着盘圈来连接这些动物的形体（*easque formas animalium draco conectit volumine suo*），蛇头转向塞拉皮斯的右手，塞拉皮斯则在抚慰着怪兽。狮子的头由此代表着现在，现在的状态位于过去与未来之间，它因现在的行动而有力而强烈；过去则由狼头来表示，因为有关过去之事的记忆都被狼吞没卷走；而狗的形象讨人喜欢，它表示未来的结果，那就是希望，希望尽管难以预料，却总是给我们一片可爱的美景。[26]

23 Plutarch, *De Iside et Osiride*, 78.

24 参见Reitzenstein, op. cit.; 比较H. Junker, "Uber iranische Quellen der hellenistischen Aion-Vorstellung", *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1921—1922, p. 125。

25 有关Macrobius，参见E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berne, 1928, *passim*, especially p. 442ff.。

26 Macrobius, *Saturnalia*, I, 20, 13ff.: "uel dum simulacro signum tricipitis animantis adiungunt, quod exprimit medio eodemque maximo capite leonis effigiem; dextra parte caput canis exoritur mansueta specie blandientis, pars uero laeua ceruicis rapacis lupi capite finitur, easque formas animalium draco conectit uolumine suo capite redeunte ad dei dexteram, qua compescitur monstrum, ergo leonis capite monstratur praesens tempus, quia condicio eius inter praeteritum futurumque actu praesenti ualida feruensque est. sed et praeteritum tempus lupi capite signatur, quod memoria rerum transactarum rapitur et aufertur. item canis blandientis effigies futuri temporis designat euentum, de quo nobis spes, licet incerta, blanditur."

接着，马克罗比乌斯将塞拉皮斯的同伴解释为时间的符号，而时间这个命题又证实了他的一个基本信念——一般异教的主神，尤其是塞拉皮斯本人，都是使用不同名称的太阳神："塞拉皮斯与太阳具有共同不可分的本质。"[27] 哥白尼之前的［pre-Copernican］智者当然喜欢把时间想象成由太阳的永恒与匀速运动来决定甚至因而产生：蛇的出现——蛇要吞没自己的尾巴，这是一个传统的时间和/或时间重现阶段的符号[28]——似乎给马克罗比乌斯的解释提供了进一步的支持。因为有了他的评注，后世理所当然地认为亚历山大城怪物的三个兽头表达的观念，与不同时代的三个人头所表达的意思是一样的，那就是我们在西方表现谨慎的作品里所见的，如维多利亚与艾伯特博物馆所藏的罗塞利诺式浮雕，或是锡耶纳的地面乌银镶嵌片：将时间三分为过去、现在与将来，三分为记忆力、智力与预见力三个范围。从马克罗比乌斯的观点来看，兽形的三位一体因此与人形的三位一体是相同的，我们也容易预见到两种三位一体要么相互替换，要么相互结合——时间与谨慎通过蛇这个共同点而在图像志传统里连接起来便更是如此。这正是文艺复兴时期所出现的情形；但塞拉皮斯的怪物从希腊化的亚历山大城到提香的威尼斯城，这一路的游荡都是漫长而曲折。 190

四

这个迷人的动物被禁锢在马克罗比乌斯的手稿里长达九百多年。值得注意的是，正是由于彼特拉克——此人比任何其他人都更有功于我们称作文艺

27　Macrobius, loc. cit.: "Ex his apparet Sarapis et solid unam et indiuiduam esse naturam."

28　有关蛇作为时间或者时间重现阶段的符号，参见例如Horapollo, *Hieroglyphica*（现有G. Boas的英文译本，*The Hieroglyphics of Horapollo*, New York, 1950）, I, 2; Servius, *Ad Vergilii Aeneadem*, V, 85; Martianus Capella, *De nuptiis Mercurii et Philologiae*, I, 70。比较F. Cumont, *Textes et monuments figurés relatifs aux mystères de Mithra*, Brussels, 1896, I, p. 79。蛇咬尾作为时间之神萨图恩的标志物，因此在神话作家那里被提及和部分描绘的，从*Mythographus III*和彼特拉克（*Africa*, III, 147f.）直到Vincenzo Cartari, *Imagini dei Dei degli Antichi* (first published in 1556; in the edition of 1571, p. 41) and G. P. Lomazzo, *Trattato della pittura* (first published in 1584), VII, 6 (in the reprint of 1844, Vol. III, p. 36)。

191 复兴的运动——这个怪物才得以重新发现并获得了自由。他在《阿非利加》（作于1338年）的第三篇［Third Canto］里，描述了努米底亚［Numidia］的国王、先为大西庇阿［Scipio Africanus］之友后成仇敌的西法克斯［Syphax］的宫殿里装饰的众多异教神祇的雕像。这位诗人可以说在那些“艺格敷词”［ecphrases］*里变成了神话作家，他汲取了中世纪和古典的原始资料；但是他那些漂亮的六音步诗行摆脱了所有的“说教化”，而是将密集的独特个性和标志物生动地描写成清晰而惟妙惟肖的形象，这些诗行位于《神话作家III》和［法国神学家］柏耳科里乌斯的文本之间，就如文艺复兴诗歌中早慧的篇章位于中世纪散文中的两篇范本之间一样。而正是在这些六音步诗行里，马克罗比乌斯描述过的三头兽，再次登上了西方文学与造像［imagery］的舞台：

> 这尊神旁边坐着个巨大、异样的怪物，
> 它那三重颈部的面孔友好地
> 朝向神。它从右边看上去像只狗
> 而从左边看，是匹贪婪的狼；
> 从中间看像头狮子。而一条盘绕的蛇
> 则把三个头结成一体：它们表示短暂的不同时间。[29]

不过，上述几行诗里与马克罗比乌斯的三头兽［*triceps animans*］相联系

---

* “艺格敷词”［ecphrăsis］是肇始于古希腊、盛行于古罗马的一种用文字描述艺术作品的文体，详见廖内洛·文杜里：《艺术批评史》，邵宏译，商务印书馆，2020年，第51—53页。——译注

29 Petrarch, *Africa*, III, 156ff.:

> *Proximus imberbi specie crinitus Apollo ...*
> *At iuxta monstrum ignotum immensumque trifauci*
> *Assidet ore sibi placidum blandumque tuenti.*
> *Dextra canem, sed laeva lupum fert atra rapacem,*
> *Parte leo media est, simul haec serpente reflexo*
> *Iunguntur capita et fugientia tempora signant.*

的神，就不再是塞拉皮斯了。彼特拉克抵挡不住由四种猛兽组成的这个怪物的魅力，但这怪物和善而温顺，充满玄学的意义却又十分生动有趣，它本身当之无愧就是个角色而不仅仅作为一个标志物；但他却厌恶起了它那古怪的主人［塞拉皮斯］。彼特拉克不厌其烦地宣称自己的罗马祖先优于希腊人，192 更不用说那些野蛮人了，他用希腊与罗马神话里的阿波罗替换掉了埃及人的塞拉皮斯——这个替换有着双重的理由是因为，按马克罗比乌斯所说［*teste Macrobio*］，塞拉皮斯的本质与阿波罗的一样就是太阳，还因为阿波罗也控制着时间的三个模式或形式，而这三个模式或形式据称也是由三种动物的头来表现：他不仅是太阳神，而且还是缪斯女神们的首领和先知与诗人的保护者，幸亏有阿波罗，先知与诗人“才知道现在的一切，将来的一切，以及过去的一切”[30]。

因此正因与阿波罗而不是塞拉皮斯的形象相联系，我们说的这位怪物才又重现于之后的文学描述里，并通过文学描述而重现于书籍彩饰和插图版画里。但是，由于原始出处和主要媒介，也就是马克罗比乌斯和彼特拉克在语言上的歧义，所以我们会注意到一种奇特的发展。二人都将三个动物的头描述为靠盘绕的蛇来“连接”［connected］或“结成一体”［conjoined］（马克罗比乌斯：*easque formas... draco conectit volumine suo*；彼特拉克：*serpente reflex / Iunguntur capita*）。在一个依然知晓塞拉皮斯及其同伴实际相貌的［古代］人心里，这些说法会自动呈现出的形象是三头四足兽，即早先的［三头狗］刻耳柏罗斯佩戴着一条类似项圈的蛇（图版32、33）。然而，对于中世纪的读者来说，文字描述的刻耳柏罗斯与蛇也可能会使人联想到一个蛇身长有三个头，换言之是一条有三个头的爬行动物。为了避免这种歧义（就像掷硬币时常见的：该赌“正面”时下注的却是“反面”），第一个要使彼特拉克的描述具体化的神话作家选定了爬行动物的身体。“在他［阿波罗］的脚下，”佩特汝斯·柏耳科里乌斯（而模仿其写法的，是那部《诸神形象手册》［*Libellus*

30　Homer, *Iliad*, I, 70, 有关Calchas: *ὃς ᾔδη τὰ τ᾽ ἐόντα, τά τ᾽ ἐσσό μενα πρό τ᾽ ἐόντα.... ἣν διὰ μαντοσύνην, τὴν οἱ πόρε Φοῖβος Ἀπολλών*。有关这几行诗从先知与诗人转移到医生，参见第197页。

de imaginibus deorum］的匿名作者）写道，

193 有一个被写成令人毛骨悚然的怪物，这个怪物的身体像蛇的身体（*corpus serpentinum*）；它有三个头，即狗头、狼头和狮子头，虽然三个头是分开的，但却聚集在一个只有一条蛇尾的身体里。[31]

这种爬行动物的形式甚至比四条腿的原型还要奇怪，且完全是巧合，将它变成了可被称作“时间蛇”［time serpent］[32]的古代形象；15世纪的艺术家无论在哪里受邀制作符合当时一般标准又令知识上层满意的阿波罗形象，我们的这个怪物便以这种形式而出现了。它还在散文体的《道德寓意化的奥194 维德》[33]和《诸神形象手册》（图版35）[34]里呈现于我们面前；还出现在克里斯蒂娜·德皮桑［Christine de Pisan］的《智慧女神雅典娜的书信》［*Epître d'Othéa*］里[35]，出现在《艾诺的编年史》［*Chroniques du Hainaut*］里[36]；出现在《爱之棋》［*Echecs amoureux*］的注解里（图版36）[37]；最后是，出现在弗

31 柏耳科里乌斯的文本（*Repertorium morale*, Book XV）单独以Thomas Valeys（Thomas Wallensis）之名在一本书里发表，书名为*Metamorphosis Ovidiana moraliter ... explanata*, Paris, 1511 (1515 edition, fol. VI)，对于阿波罗的描写如下："Sub pedibus eius depictum erat monstrum pictum quoddam terrificum, cuius corpus erat serpentinum, triaque capita habebat, caninum, lupinum et leoninum. Que, quamvis inter se essent diversa, in corpus tamen unum cohibebant, et unam solam caudam serpentinam habebant."［他脚下有个被写成可怖的怪物，这个怪物的身体像蛇，蛇身上带三个头，即狗头、狼头和狮子头。虽然这三个头应该彼此分开，但却要汇入高贵的身体这唯一留存的蛇尾。］这里对怪物的寓意性解释选自马克罗比乌斯的文本。

32 参见第190页，注释28。

33 虽然完全拉丁文的柏耳科里乌斯文本里没有插图，但该书的法文译本（由Colard Mansion在Bruges于1484年出版，A. Vérard于1493年在巴黎出版，书名叫*Ovida métamorphose moralisée*）却常常配有图画。阿波罗形象参见于1480年左右的一部写本，哥本哈根，皇家图书馆，MS. Thott 399，fol. 7v。法文本（fol. 9ff. in the Bruges edition, fol. 6v. in the Paris edition）实质上与拉丁文本没有区别。

34 《诸神形象手册》的文本（现参见Seznec, op. cit., pp. 170–179）不同于柏耳科里乌斯的文本主要在于删去了后者的寓意性解释。它是通过一部插图写本而流传下来的，该写本现藏梵蒂冈图书馆，Cod. Reg. lat. 1290。参见H. Liebeschütz, *Fulgentius Metaforalis; Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Mythologie im Mittelalter* (*Studien der Bibliothek Warburg*, IV, Leipzig-Berlin, 1926), p. 118。本书图版35（Liebeschütz, Fig. 26）即为Cod. Reg. lat. 1290, fol. 1v。

35 Brussels, Bibliothèque Royale, MS. 9392, fol. 12v.

36 Brussels, Bibliothèque Royale, MS. 9242, fol. 174v.

37 Paris, Bibliothèque Nationale, MS. fr. 143, fol. 39.

兰基诺·加富里奥［Franchino Gafurio］1497年出版的《音乐实践》［*Practica Musicae*］里（图版38）[38]，书里的*corpus serpentinum*［蛇身］从阿波罗脚下贯穿八个天球而下至寂静的地球。

要打破这一持续性传统的魔咒，就需要“古典形式与古典题材的重新统一”，这在16世纪期间便达到了。直到16世纪下半叶，乔瓦尼·斯特拉达诺［Giovanni Stradano］显然因为对某个真正古典后期的实例有直接印象，才能将仿真犬的身体[39]复原到我们这个怪物身上，同时又使它的主人——此处是系列行星里太阳的角色——再次具有了酷似阿波罗的美貌（图版42）。不过，人们应该注意到的是，这个阿波罗似的太阳神仿造了米开朗琪罗在圣母马利亚胜密涅瓦教堂［Sta Maria sopra Minerva］制作的雕像《基督升天》［*Risen Christ*］。有个时期，艺术家们学过用阿波罗的外表把基督形象制作成如丢勒所说的“最美的男子”，还能够用基督的外表来制作阿波罗形象：在米开朗琪罗的同辈人及其追随者看来，他与古希腊罗马雕刻已变成了同义语。[40]

五

195

我们记得，1419年见证了荷拉波罗《象形符号》的发现，这一发现不仅激起人们无比地热衷于所有埃及的或自称埃及的玩意儿，而且还带来——或者至少极大地增进了——16与17世纪特有的那种“象征”倾向。一系列符号被远古的光环环绕并确立起一套无关乎语言差异的表意词汇［ideographic vocabulary］，它们还可以随意地［*ad libitum*］扩展且只有国际精英才能理

38　现参见Seznec, loc. cit., p. 140f., and A. Warburg, *Gesammelte Schriften*, Berlin and Leipzig, 1932, I, p. 412ff.。

39　相反，the Copenhagen *Ovide moralisé* manuscript, fol. 21v.的插图画家，由于纯粹的疏忽而提供了冥王真正有三个不同动物头的刻耳柏罗斯，这三个头理当仅仅属于塞拉皮斯怪物。另一方面，Isidore of Seville, *Origines*, XI, 3, 33将马克罗比乌斯对塞拉皮斯怪物的寓意性解释转移到冥王的完全像犬的刻耳柏罗斯身上，按照Isidore of Seville的说法，刻耳柏罗斯意味着“tres aetates, per quas mors hominem devorat, id est, infantiam, iuventutem et senectutem”［“三个时期，人的死亡就是通过这三个时期来吞噬生命的：婴儿期、青年期和老年期”］。

40　参见下文第338页。

解；这一系列符号不禁使人文学者、他们的赞助人以及他们的艺术家朋友为之神往。正是在荷拉波罗《象形符号》的影响下才出现了那无数的寓意画［emblem］书籍，这类书籍肇始于安德烈亚·阿尔恰蒂［Andrea Alciati / Alciato］1531年出版的《寓意画手册》［*Emblemata*］，其真正的意图就是要把中世纪对复杂意义简单化与艰涩意义清晰化做出的图示尝试，改变成简单意义复杂化与清晰意义艰涩化。[41]

这种埃及狂热［Egyptomania］与寓意画运动［emblematism］的同时兴起，所造成的状态人们可称之为塞拉皮斯怪物的图像志解放。在对埃及玩意儿的酷爱导致塞拉皮斯怪物与阿波罗新近且不大合法的结盟得以消除之时，对新"寓意画"的探求——认为应该回避历史或神话人物——妨碍了怪物重新附属于塞拉皮斯这个合法的主人。就我所知，只是在温琴佐·卡尔塔里［Vincenzo Cartari］《古人神祇画像》［*Imagini dei Dei degli Antichi*］（1571年初版）一书的插图里，这怪物此时依旧是爬行动物的形式，作为塞拉皮斯的附属物出现在文艺复兴的艺术里（图版40）。[42] 在所有其他从15世纪末直到17世纪末制作的作品里，这怪物都是凭其自身的意义而作为一个表意符号或象形符号出现的，直到18世纪，人们也可以这么说，才将其归为一种奇特却偶尔被曲解的考古学实例（图版32、33）。[43]

196

在已提及的1499年版《波利菲洛梦中关于爱的争执》里，这怪物作为幌子或旗帜以便给图解丘比特的胜利［Triumph of Cupid］增添些许无谓的"埃

41 有关寓意画插图的出色描述，参见W. S. Heckscher, "Renaissance Emblems: Observations Suggested by Some Emblem-Books in the Princeton University Library", *The Princeton University Library Chronicle*, XV, 1954, p. 55。

42 有关卡尔塔里的《古人神祇画像》，参见Seznec, op. cit., p. 25ff.。本书图版40是该书1603年帕多瓦版第69页的一幅版画。

43 例如，参见L. Begerus, *Lucernae veterum sepulchralis iconicae*, Berlin, 1702, II, Pl. 7（本书图版32），或者，A. Banier, *Erläuterung der Götterlehre*, German translation by J. A. Schlegel, II, 1756, p. 184。值得注意的重要权威典籍如B. de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée*, Paris, 1722ff., Suppl., II, p. 165, Pl. XLVIII（本书图版33），在恰当地对这件作品做出分类的同时，却完全忽略了马克罗比乌斯的文本，并被狮子头的人形外表和狼头却像猴的外表误导，认错了这些头像："Il n'est pas rare de voir Serapis avec Cerbere... on en［of heads］voit aussi trois ici. Mais une d'homme, une de chien, une de singe."［"并非少见的是看见塞拉皮斯与刻耳柏罗斯一起……我们还看到有三个头。却是一颗人头、一颗狗头、一颗猴头。"］

及”特色。[44]前文还提到的霍尔拜因1521年的那块金属印版上，一只巨大的手在空中托着怪物，下面是美丽的风景（图版39），以此传达这么一种观念：过去、现在与未来都确实“掌握在上帝的手中”[45]。乔瓦尼·扎基［Giovanni Zacchi］为纪念安德烈亚·格里蒂［Andrea Gritti］总督而制作的纪念章，注明年代为1536年，象征着自然时间或宇宙时间控制世界的循环，这个世界看样子像是由命运女神［Fortune］统治，但实际上正如我们从那句铭词（DEI OPTIMI MAXIMI OPE［全能的神助］）得知，是由万物的造物主来控制的（图版37）。[46]最后，在象征与“图像学”文献里，这怪物变成了提香寓意画里的情形：有关谨慎的一个内涵丰富的符号。

197

皮耶里奥·瓦莱里亚诺［Pierio Valeriano］1556年出版的《象形符号》，是一篇基于荷拉波罗《象形符号》的专论，却由于添加了无数古代和现代的例证而反响强烈，这篇专论两次提到塞拉皮斯怪物：第一次是归属在“太阳神”的条目下，马克罗比乌斯的文字被全文［*in extenso*］引用，这位太阳神被描述成人们说的一个过分埃及似的人物，裸体人物的肩上顶着三颗动物头；[47]第二次则归属在“谨慎”［Prudentia］的条目下。皮耶里奥在这里解释道，谨慎“不但研究现在，而且思考过去与未来，就像用镜子来观察时间，学着医生的样子，如希波克拉底所说，医生‘知道现在的一切、过去的一切和未来的一切’”；他补充道，时间的这三种模式或形式，是由“三头”［triple-head］（*tricipitum*）来表现的象形符号，它把狗头与狼头和狮子头结合起来。[48]

大约三四十年后，这个“三头”——正如现在应该注意到的，是完全与任何蛇身、狗身或人身分离的一组头——明确地被确立为一个独立的符号，

44 Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Polyphili*, Venice, 1499, fols. y 1 and y 2; 这一文本只说有个参加丘比特的胜利的仙女，以极大的敬意和执拗的迷信抱着“受埃及人崇拜的塞拉皮斯镀金雕像”，并描述了三个动物头和蛇却没有进一步的解释。依据fol. y 1的木版画而制作的复制品显然与文本无关，该复制品参见米兰的Ambrosian Library, Cod. Ambros. C 20 inf., fol. 32。

45 霍尔拜因的金属印版曾用作Johann Eck, *De primatu Petri libri tres*, Paris, 1521的扉画。

46 参见G. Habich, *Die Medaillen der italienischen Renaissance*, Stuttgart, 1922, Pl. LXXV, 5。

47 Pierio Valeriano, *Hieroglyphica*, Frankfurt edition of 1678, p. 384.

48 ibid., p. 192.

一个适于理性主义（或道德）解释和诗意（或情感性）解释的符号，不同的解释取决于被强调的元素是“时间”还是“谨慎”。

焦尔达诺·布鲁诺［Giordano Bruno］的心里，总是关注空间与时间的无限在玄学和情感方面的影响，“从埃及古物中魔术般浮现出来的三头形象”成长为一个可怖的幽灵，它的各个组成部分相继且一再隐现，以便把时间描绘成无止境的一连串无效的悔恨、实在的苦难和幻想的期望。在布鲁诺1585年出版的《论英雄热情》［*Eroici Furori*］（第二书第一章）里面，明智的哲学家切萨里诺［Cesarino］与“狂热的恋人”马里孔多［Maricondo］讨论了时间的循环本质。切萨里诺解释道，就如每年的冬天过后就是夏天，像现在这样衰落与悲惨的漫长历史时期，也会屈从于精神与理智的新生。对于这种解释马里孔多回答道，虽然他承认人类生命各阶段以及自然和历史中各阶段井然有序的更迭，但他无法与他人一样对这种更迭持有乐观看法：他认为现在总是比过去更糟，现在与过去之所以能为人忍受是因为对未来抱有期望，但未来本身却永远不存在。他继续说道，这种更迭已由那个埃及形象绝佳地体现出来，“他们在一个前胸［！］上置放三个头，第一个狼头向后看，第二个狮子头是正面，第三个狗头向前看”，这个形象往往显示出过去通过记忆使心灵苦恼，现在则更为严重地折磨心灵，实际上未来虽有希望，但并没有带来改观。马里孔多的回答以一首*sonetto codato*（“增尾式十四行诗”）结束，该诗以无以复加的绝望大量地堆砌比喻来描述人的状态，因为三种“时间模式”对人而言只不过意味着诸多类型的受苦或者失望：

198

一匹狼、一头狮子和一只狗出现
在黎明、在正午，还在灰暗的傍晚：
那时辰是我度过的、保有的和会获得的，
那时辰是我有过的、现有的或会仍然拥有的。
在曾经的，或现在的，或将来的时间里
我感到悔恨，还有悲伤，以及些许镇定

在失落中、在苦难中、在焦虑中。
过去的经验、现在的结果、遥远的希望
威胁我、折磨我，还用苦、酸、甜来舒缓情绪。
我经历过、正经历着与将要经历的年代
令我颤抖、使我哆嗦，还鼓动我振奋
不在场、在场、相距久远。
够了、太多、足矣
“彼时”“现时”和“未几”使我
苦恼于恐惧、痛苦和希望。[49]

199

tricipitum［三头］的另一少有诗意却更令人鼓舞的方面则由有关图像志的一种**大全**［*summa*］来表现，这部从古代、中世纪与同时代文献中收集的

49　Giordano Bruno, *Opere italiane*, G. Gentile, ed., Bari, II, 1908, p. 401ff.:

Un alan, un leon, un can appare
All'auror, al dì chiaro, al vespr'oscuro.
Quel che spesi, ritegno, e mi procuro,
Per quanto mi si diè, si dà, puo dare.

Per quel che feci, faccio ed ho da fare,
Al passato, al presente ed al futuro
Mi pento, mi tormento, m'assicuro,
Nel perso, nel soffrir, nell'aspettare.

Con l'agro, con l'amaro, con il dolce
L'esperienza, i frutti, la speranza
Mi minacciò, m'affligono, mi molce.
L'età che vissi, che vivo, ch'avanza,
Mi fa tremante, mi scuote, mi folce,
In absenza, presenza e lontananza.

Assai, troppo, a bastanza
Quel di gia, quel di ora, quel d'appresso
M'hanno in timor, martir e spene messo.

图像志大全，被恰当地称作“17与18世纪寓意画的要诀”[50]，并为著名的艺术家和诗人例如贝尔尼尼［Bernini］、普桑、维米尔［Vermeer］和弥尔顿［Milton］所运用和发挥，这就是切萨雷·里帕［Cesare Ripa］的《寓意图像谱》［*Iconologia*］，该书初版于1593年，之后多次重印并被翻译成四种文字。非常博学的里帕知道，谨慎是记忆力、智力与预见力的结合这一观念，起源于对“明智的劝告”（*συμβουλία*）所做的伪柏拉图式解释[51]，他将皮耶里奥·瓦莱里亚诺的“三头”，包括在*Buono Consiglio*“有益的劝告”的诸多标志物里（图版41）。

200

“有益的劝告”是一位老人（因为“老年在审议方面最有用处”）；他右手拿着一本书，书上栖息着一只猫头鹰［owl］（书与猫头鹰长久以来都是公认的智慧标志物）；他脚踩一头熊（愤怒的象征）和一只海豚［dolphin］（草率的象征）；他脖子上戴着挂有一颗心的项链（因为“在埃及人的象形字语言里”，有益的劝告来自内心）。[52]最后，他左手提着“三个头，狗头面向右边，狼头面向左边，狮子头居中，三个头都连在一个脖子上”。里帕说道，这个三头组合［triad］表示“时间的主要形式，即过去、现在与未来”；所以，依据皮耶里奥·瓦莱里亚诺的说法，三头组合就是*simbolo della Prudenza*［谨慎的象征］；谨慎不仅“按照圣贝尔纳的说法”是有益劝告的前提，而且“按照亚里士多德的说法”还是明智与幸福生活的基础：“有益的劝告除了由书上的猫头鹰所代表的智慧之外，还有赖于前面提到的三颗头所代表的谨慎。”[53]

那么在皮耶里奥·瓦莱里亚诺看来，我们也许会简称为“胸像式［*en*

50 关于切萨雷·里帕，尤其比较E. Mâle, “La Clef des allegories peintes et sculptées au 17e et au 18e siècles”, *Revue des Deux Mondes*, 7th series, XXXIX, 1927, pp. 106ff., 375ff.; E. Mandowsky, *Unter-suchungen zur Iconologie des Cesare Ripa*, Diss., Hamburg, 1934。

51 比较上文第185页，注释11。

52 这似乎指的是荷拉波罗《象形符号》II，4：“一颗人心挂在颈子上意指好人的嘴。”

53 “... al consiglio, oltre la sapienza figurata con la civetta sopra il libro, e necessaria la prudenza figurata con le tre teste sopradette.”

buste］塞拉皮斯怪物"，就变成了现代的"象形符号"以替代早期所有对"三组合式［tripartite］谨慎"的描绘。当阿姆斯特丹的市民建造起他们的"荷兰红屋"［Stad-Huys］——那是所有市政厅中最宏伟的且现在还骄傲地履行皇宫的职责——之时，伟大的雕塑家阿特斯·奎利努斯［Artus Quellinus］便用里帕的*Buono Consiglio*［有益的劝告］所有的标志物来装饰会议室里一条迷人的饰带［frieze］，标志物中包括"三头"，"三头"作为一系列独立的母题出现，它们摆脱了人物的束缚而生动地相互连接起来，这种连接凭借具有统一节律的一根绝妙的莨苕卷须［acanthus *rinceau*］，以及顽皮的小天使们［*putti*］欢快的活动（图版43）。*tricipitum*［三头］中的狼头此时发轫于一株茂密的莨苕植物，以吠叫回应高贵的斯芬克司的问题，这唯一没有被里帕提到的细节却与"埃及的"整体精神一致。[54] 有的小天使拿着海豚的鳍头，有的小天使抓着熊的鼻环并用棍棒呵斥它，还有的小天使展示挂在链条上的心。只剩下冷漠而孤单的猫头鹰守着书本和尊严，这个理论上的"智慧"形象滑稽有趣，与实践上的"谨慎"形象截然不同。 201

六

经过上述冗长的离题赘述，提香寓意画的前事背景便相当清晰了。像焦尔达诺·布鲁诺一样，提香对埃及*tricipitum*［三头］的熟悉应该归功于皮耶里奥·瓦莱里亚诺，后者的《象形符号》，正如人们记得的，就是于1556年出版的；但与焦尔达诺·布鲁诺不同，提香遵守皮耶里奥对这个符号的理性与说教性解释。

从图像志的角度来看，霍华德藏画不过是老式的谨慎形象换成三颗不同

54 Jacob van Campen, *Afbeelding van't Stad-Huys van Amsterdam*, 1664–1668, Pl. Q. 出版的解释在所有细节上都符合里帕的描述，只有一处例外，即用链装饰的一颗心不再解释为指明智的劝告源于善良的心，而是解释为指明智的劝告源于代表愤怒与草率的动物受到约束："het Haert moet gekeetent syn."（"心［即主观情绪］必须受到约束。"）

年龄的人头（图版29、31），还给这新式的谨慎形象附加了“胸像式塞拉皮斯怪物”。但是这么个附加物——从未被任何其他艺术家采用过——却提出了一个问题。是什么能使最伟大的画家将两个显然表达同一意思的不同母题组合起来？这似乎不仅等于对源自埃及的象征符号的流行时尚做出让步，而且等于重新陷入新经院哲学，甚至更糟地等于冗语赘言，由此要使本已复杂的结构更为复杂？换句话说，提香画作的目的是什么呢？

202

该作品的发现者便对这个问题迷惑不解，他暗示这幅画也许起的是一个 *timpano*［饰面］的作用，亦即一个用于保护另一画作的装饰性覆盖层。[55] 但人们却难以想象得出那另一画作会是什么模样。它不可能表现的是宗教主题，因为霍华德藏画的题材就是世俗的。它也不可能表现的是神话主题，因为霍华德藏画的中心思想类似于说教式的格言。它更不可能是一幅肖像画，因为霍华德藏画——或者更确切说是它的主要部分——本身就是一系列肖像画。

不过，有这么一个事实可以回答我们的问题。能够确定无疑的是（虽然我本人直到最近才知道），象征过去的那个目光犀利的老人侧面像就是提香本人的肖像。正是这副面容我们在普拉多美术馆藏的那幅难忘的自画像里见过（图版44），该作品的所注年代恰好与霍华德藏画的年代相同，也就是［16世纪］60年代末，彼时提香有九十多岁，或者说，假如现代对其年龄持怀疑态度的人不误，那至少也接近八十岁。[56] 这个时期正是这位老大师与掌门人感到是时候要为自己一支预做安排了。我们假定其《有关谨慎的寓意画》［*Allegory of Prudence*］这一最合适此目的的题材，是要在这种场合纪念所采取的法律与财务标准，这种假设也并非过于冒险；如果允许我们恣意做浪漫的遐想，我们甚至会想象这幅作品是用来遮挡一个嵌进墙里的小壁柜（*repositiglio*），那里面存放着重要的文档和贵重的物品。

---

55 Von Hadeln, op. cit.

56 有关提香出生年代毫无结果的讨论，参见Hetzer颇有见地的文章，载Thieme-Becker, op. cit., XXXIV, p. 158ff.，以及（为更早出生年代辩护的）F. J. Mather, Jr., “When Was Titian Born?” *Art Bulletin*, XX, 1938, p. 13ff.。

年迈的提香带着令敏感者不快的坚持而从四面八方收取钱财，并最后于1569年说服了威尼斯当局将他的*senseria*［代理商业务］——五十多年前授予他的经纪人专利权，还带有每年一百达克特［ducats］薪俸及可观的免税额——转移给他挚爱的儿子奥拉齐奥［Orazio］。奥拉齐奥与他那可怜的哥哥蓬波尼奥［Pomponio］截然不同，他一直是乃父终身的助手并可能至死都追随他的父亲。奥拉齐奥·韦切利［Orazio Vecelli］时年大约四十五岁，因此在1569年被正式宣布为"继承人"，这个"现在"继承了提香的"过去"。以上所述本身就会引起猜测，正是奥拉齐奥的面孔——如马克罗比乌斯所说，现在与过去和未来相比"更为坚定与更为热情"，又如伟大的提香用强劲的色彩与果断的造型将这句话诠释得更为真实——出现在霍华德藏画的中央：对这一猜测的视觉证明见于佛罗伦萨皮蒂宫［Palazzo Pitti］藏《怜悯之母》［*Mater Misericordiae*］，该作是提香画坊最后的作品之一，其中同一个人物［比《有关谨慎的寓意画》中］要年长大约五岁，但是却有着明显一模一样的面貌，他就出现在提香本人的旁边（图版45）。[57]　203

如果提香自己的面孔代表过去而他儿子奥拉齐奥的面孔代表的是现在，那我们就会认为，这第三个表示未来的年轻面孔理所当然应该是孙子的。遗憾的是，提香那时没有还活着的孙儿。但他有一个已接纳进自己家庭并向其讲授艺术的一位"特别疼爱的"[58]远亲：马尔科·韦切利［Marco Vecelli］，他出生于1545年，在我们推定《有关谨慎的寓意画》完成之时正当二十出头。我认为，正是这个"收养的"孙儿（他的肖像也极可能重现在《怜悯之母》　204

57　有关皮蒂宫所藏的《怜悯之母》，参见E. Tietze-Conrat, "Titian's Workshop in His Late Years", *Art Bulletin*, XXVIII, 1946, p. 76ff., Fig. 8。Tietze夫人认为这幅油画（于1573年受委托制作）是在助手们帮助下完成的一幅真迹，正确地认出前景里的老人就是提香本人，但她倾向于把提香旁边的黑胡须的中年男子认作是他的弟弟Francesco而不是奥拉齐奥。可是由于Francesco已于1560年去世（他于1527年从绘画生涯退下来后，余生都在卡多雷［Cadore］从事木料生意），由于我们并不知道他的模样，也由于所讨论的这个人物面孔明白地与霍华德藏画的中间头像完全一样，所以就似乎没有令人信服的理由支持这种假定，认为《怜悯之母》里的"二号人物"是这位*paterfamilias*［家主］已故的弟弟而非他在世的儿子与继承人。Tietze夫人已宽宏大量地*in litteris*［书面］接受了这一事实。

58　参见C. Ridolfi, *Le maraviglie dell' arte*, Venice, 1648 (D. von Hadeln, ed., Berlin, 1914–1924, II, p. 145)。

里）[59]，他那英俊的侧面像完美地构成了韦切利家族祖孙三代。即便如此，年轻人的面容同老年人的一样，没有中间的那张男人脸那样有形体感。未来像过去一样，不像现在那样“真实”。但年轻人的脸是由于光线过度而模糊的，不是被阴影遮蔽的。

确实，提香的画作——将新近与谨慎概念相联系的三个动物头同他自己、当然继承人和假定继承人的肖像组合在一起——正是现代观者易于将之当作“深奥的寓意画”而不再考虑的玩意儿。但是这并不妨碍该画作成为一份感人的人事文献；一个伟大的国王骄傲地放弃了权力，这是又一个希西家［Hezekiah］，被上帝吩咐“当留遗命与家”［to set his house in order］，并被告知“我必加增你的寿数”［I will add unto thy days］。*如果我们没有耐心去弄懂这份人事文献晦涩的词汇，它也就未必能够全面地向我们显示其用语的美妙与得体。在艺术作品里面，“形式”是不能与“内容”分离的：色彩与线条、亮部与暗部、体积与平面，对它们的分布作为一种视觉展现不管有多么讨人喜欢，也都必须理解为包含着不止于看得见［more-than-visual］的意义。

205

59 我指的是那个披盔甲的年轻男子，他紧靠奥拉齐奥·韦切利的身后跪着。他的相貌与霍华德藏画里的那个年轻面孔非常相似，只是他在此时加上了一撇小胡子（不过，马尔科·韦切利也会很容易在约1569年到1574年间长出胡子来）；盔甲在两幅画里都未必不可能与马尔科有关联，因为图像志传统需要军人和平民出现在表现有代表性的基督教社会群像里（另比较所谓“全体圣者图”［All Saints pictures］和玫瑰经［the Rosary］兄弟会的一些图画）。但是我将《怜悯之母》中第三个家庭成员认作马尔科·韦切利，没有像将第二个成员认作奥拉齐奥那样肯定。

* 作者此两句是仿照《以赛亚书》38:1–5的两句话改写。——译注

第五篇

乔治·瓦萨里编《素描集》的第一页：有关意大利文艺复兴时期对哥特式风格所持态度的研究

附　论　多梅尼科·贝卡富米所作的两幅立面设计图以及建筑中的手法主义问题

一

巴黎美术学校图书馆［Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts］藏有一幅用蘸水笔和墨水画的素描稿，稿纸的两面都画有许多小人像和各种场景，这幅素描稿现被——或在本文最初发表时曾被——编目为"奇马布埃"［Cimabue］（图版46、47）。[1] 两面素描的圣徒传记内容非常难以确认[2]，要从风格上评价它们也同样困难。

吸引观者的，实际上除了细微与熟练的技巧之外，还有一种明显模仿古典风格的特点，这种特点立刻使人想起公元四五世纪的作品。图版46显示的

1　新增藏品No. 34777，无水印纸。素描稿尺寸：*c.* 19.6cm×28cm.；含边框，*c.* 34cm×53.5cm。边框稍有剪裁，固定边框的纸条重新更换过。此素描来自W. Young Ottley的收藏，他曾在其*Italian School of Design*, London, 1823, p. 7, No. 5里讨论过这幅素描，并复制了没有边框的正面。自那以后这幅素描似乎没有引起注意。［此处的Design指的是素描。——译注］

2　即使是圣人传学会［Société des Bollandistes］资深图书管理员Hippolyte Delehaye，非常热情地细察过素描并给其他专家看过，也没有做出令人信服的结论。由于缺乏更好的解释，我们可能依旧会把反面素描场景里的中心人物认作St Potitus (*Acta Sanctorum*, Jan. 1, p. 753ff., 尤其是p. 762)。［就是这位年轻的殉道者，恰好是Leone Battista Alberti这位艺术家用他开始——也是用他来结束——一系列"圣者传记"（比较G. A. Guarino, "Leon Battista Alberti's 'Vita S. Potiti'", *Renaissance News*, VIII, 1955, p. 86ff.）。——作者补注］

207 反面有频繁出现的相对应动态，下部分还有像古罗马圆形剧场［amphitheatre］的那种纯粹古代晚期的建筑母题——但与第二部分明确的哥特式礼拜堂［tabernacle］形成对照——那些人体的立体感和比例，那些士兵的相对应［*contrapposto*］动态，那些兵器的形状——所有这些使人想起壁画之类的作品，亦即我们见到的是城外圣保罗教堂［St Paul's Without the Walls］的壁画摹本[3]，尤其是约书亚画卷［Joshua Roll］的壁画摹本。

然而，所有那些模仿古典风格的母题，都因一种通常可以描述成"14世纪早期"［early Trecento］的倾向而受到改变。从形态学的角度来说，我们见到的这幅素描所显示的风格既没有乔托［Giotto］的风格那样生硬和厚重，也没有杜乔［Duccio］的风格那样精微和抒情；它与"罗马画派"［Roman School］的风格最为一致，该画派是通过彼得罗·卡瓦利尼［Pietro Cavallini］，而将其影响扩展到了那不勒斯、阿西西［Assisi］和托斯卡纳［Tuscany］的。我们只需将那个惊恐蜷缩的男子的衣纹和脚（图版47，上部中央）、露营士兵们蹲着的姿态（同一图版，左下）或圆形剧场里执法官们（图版46），与例如老圣母皇后堂［Santa Maria di Donnaregina］里所藏卡瓦利尼风格的绘画里类似母题相比较，或与圣克罗切［Sta Croce］韦卢蒂小教堂［Velluti Chapel］里备受争议的湿壁画[4]中的类似母题相比较，就会意识到这种风格上的改变。

我们该如何解释古代晚期与14世纪早期的这种奇异的结合呢？最容易的是，将这幅巴黎藏的素描稿——既可被认作早期基督教图画系列里基本真实的一幅透视图，又可被认作回复到古代晚期模式系列原创设计[5]——如果不

208

3 J. Garber, *Die Wirkung der frühchristlichen Germäldezyklen der alten Peters- und Paulsbasiliken in Rom*, Berlin, 1918. 尤其将Garber的书中图9举石头的Jacob和Garber书中图12的Joseph，与本书图版46左上那个拷打者做比较；或是将Garber书中图15着短裙的男子，与本书图版46中上那个圣者的同伴做比较。

4 有关后者参见A. Venturi, *Storia dell' Arte Italiana*, V, p. 217ff.; R. van Marle, *Development of the Italian Schools of Painting*, The Hague, 1923-1936, I, p. 476ff.。Van Marle将the *Combat with the Dragon*归属于奇马布埃画派，另一方面把the *Miracle of Monte Gargano*归属于一位受过奇马布埃和乔托教诲的无名画家。

5 这个观点是由W. Köhler教授和H. Beenken教授向我当面表达的，正是后者让我注意到韦卢蒂小教堂里的湿壁画。

归属于奇马布埃本人的话，也至少归属于他的同辈人之一。实际上我们知道，始于13世纪初期对早期基督教原型的直接吸收，就形成14世纪的风格而言，同“拜占庭风潮”［Byzantine wave］一样重要，这一风潮约在一个世纪前便涌向了整个西罗马帝国，促成了意大利*maniera greca*［希腊手法］和北部地区哥特式风格的诞生。

可是，要假定这是直接模仿四五世纪的绘画，就要预先假定存在着早期基督教殉道者的传奇记事组画［cycles］，但这一点就我们所知是无法得到证实的。要假定这是原创的方案，那就既无法解释不连贯的整体面貌，也无法解释哥特式礼拜堂这一反常的建筑。两种假定都与这么一个事实不符，即巴黎藏素描的手绘技巧——而不是形态学——与早至约1300年这个年代并不相符。这些素描只可能是那种如在那部米兰《特洛伊毁灭史》［*Historia Troiana*］写本（安布罗夏纳图书馆［Bibl. Ambrosiana］，Cod. H. 86, sup.）里所见的线描，与皮萨内洛和吉伯尔蒂［Pisanello-Ghiberti］时期完全成熟的“错觉式”［illusionistic］*Handzeichnungen*［素描］之间的产物：换句话说，它们不应该归属于奇马布埃或是任何其他活跃于1300年前后并参与了该时期“早期基督教文艺复兴”［Early Christian renaissance］的艺术家，而应归属于活跃于1400年左右的一位艺术家，他临摹了约一百年前已有的一套组画。这套组画何时能被确定现时还难以预料；但我们可以说，将巴黎藏素描认作后辈艺术家仿这类组画的摹本，这是最符合其构图特征和技法特征的解释。

如此解释这幅素描稿，它就失去了某些风格上的吸引力，因为它本来可以成为14世纪早期艺术的原始证据。不过，它从历史的角度来看却变得更为重要了。正是在1400年之前不久，菲利波·维拉尼［Filippo Villani］写下了如下名句赞扬奇马布埃（他直到那时只不过“有名”而已）是艺术全面发展新阶段的开创者： 209

> 约翰内斯［Johannes］，他的姓氏是奇马布埃，他凭借自己的艺术与天才第一个把相貌逼真［verisimilitude］变得和古老的艺术一样，艺术之

> 所以幼稚地背离了相貌逼真是因了一些画家的无知，且可以说是放纵和任性。[6]

如果我们将巴黎藏素描的年代确定在维拉尼的一代人，那么它们就可理解为是对上述言论所确立的历史观念做出的图解；以证明始自奇马布埃的“艺术再生”[artistic rebirth] 这一概念不是“纯粹的文学解释”，而是基于直接的艺术体验；或者至少是伴随有这类直接的体验。假如一位活跃于1400年左右的艺术家试图临摹已有的一系列图画，这一系列图画如果不是由奇马布埃本人制作，也至少是奇马布埃的同时代人所制作，那么这一事实便似乎会显示出：不仅是有思辨头脑的人文学者，而且还有凭直觉理解的艺术家，都开始意识到14世纪早期的成就便是自己活动的基点；并且他们有着明确的“艺术”兴趣去探讨这个时期的作品。[7] 接下来伟大的一步就是马萨乔 [Masaccio] 向乔托的回归。

210

二

因此巴黎藏素描稿的传统归属毕竟包含有一丁点儿的事实；不过假如没有明确的证据，奇马布埃的名字也许就不会与这些素描相联系。这个证据就是由它的装裱或边框提供的。边框用蘸水笔和色料褐 [bistre] 装饰点缀，它由四片厚的淡黄纸构成，将它们组合成让纸的两面都看得见：在这个边框

6 Filippo Villani, *De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus*: “Primus Johannis, cui cognomento Cimabue nomen fuit, antiquatam picturam et a nature similitudine pictorum inscicia pueriliter discrepantem cepit ad nature similitudinem quasi lasciuam et vagantem longius arte et ingenio reuocare.” 参见J. von Schlosser, “Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten; Prolegomena zu einer künftigen Ausgabe”, *Jahrbuch de K. K. Zentralkommission*, IV, 1910, 尤其是pp. 127ff., 163ff.；此外，E. Benkard, *Das literarische Porträt des Giovanni Cimabue*, Munich, 1917, p. 42ff.。在他的*Präludien*, Berlin, 1927, p. 248ff. 有一篇Schlosser文章的现存摘录。

7 Albertina素描的复制品参见J. Meder, *Die Handzeichnung*, Vienna, 1919, Fig. 266，之前归属于Ambrogio Lorenzetti，这幅素描也许是个类似的实例。就像我们讨论的巴黎藏素描稿一样，这幅素描的年代也似乎在1400年之前不久，而且描绘的是更早的摹本。另参较著名的15世纪仿乔托佚作*Navicella*的摹本。

上，奇马布埃的作者身份不是一次而是两次被证实；在反面有手写的题词 GIOVANNI CIMABVE PITTOR FIORE［优秀画家乔万尼·奇马布埃］，在正面粘贴有木刻肖像[8]，木刻肖像的相框［cartouche］里也能见到同样的文字（没有缩写词）。

艺术史家不需他人告知便明白，这幅木刻是用乔治·瓦萨里《最著名的画家、雕塑家和建筑师传记》［*Lives of the Most Famous Painters, Sculptors and Architects*］第二版里用过的一块木刻板印出来的。他会马上猜想这幅“奇马布埃”素描就来自瓦萨里的个人收藏，因为依据我们已经重复证明过的习惯，正是他给这幅素描配上了手绘的边框。[9]这一猜测能够得到证实。首先，这幅木刻肖像——这个附加物一定是从一开始就计划好了的，因为边框的设计给它预留了空间——绝不是从《名人传》［*lives*］的印刷版上剪下来的；正如它的空白反面所表明的，它是一幅试印样张［proof］，就像瓦萨里用于许多类似情形中的试印样张一样（比较一下图版48里的边框，框着一幅翁布里亚-佛罗伦萨［Umbro-Florentine］风格的素描，瓦萨里将其归属于“维托雷·斯卡尔帕奇亚”［Vittore Scarpaccia］，因为它让他想起卡尔帕乔［Carpaccio］的作品《万人殉道图》［*Martyrdom of the Ten Thousand*］里“那些生动的和短缩法处理的人体”）。[10]其次，我们从瓦萨里本人那里得知，他有一幅他认为是奇马布埃作品的素描稿，所以将这幅素描放在他那部著名的《素描集》（*Libro*）[11]的首页，现已散佚——这幅素描稿显示出“细密画似的技巧具有的许多细微描绘”：

211

8　另有复制品参见Karl Frey, *Le Vite... di M. Giorgio Vasari*, Munich, I, 1, 1911, p. 388（下文均称“*Frey*”）。

9　这已被Ottley认出来了，不过他并没有复制这些边框。

10　*Vasari Society*, Series II, Part VIII, No. 1. 此例中相框不同于用在印刷版里的，所以试印样张在此的使用就更加明显（印刷版Vol. II, p. 517；瓦萨里只有五个相框用于肖像印版，每个都反复地使用）。应该提到的是，瓦萨里把装饰其“卡尔帕乔”素描边框的两面燕尾旗［pennants］视为这位画家的专属母题（参见，例如他著名的乌尔苏拉［Ursula］组画）所以值得特别的赞扬。

11　有关瓦萨里的素描收藏，参见Jenö Lányi, “Der Entwurf zur Fonte Gaia in Siena”, *Zeitschrift für bildende Kunst*, LXI, 1927/1928, p. 265ff.［更新的O. Kurz的文章，第10页已列举］。

> 我还要说一下本书首页的奇马布埃，我在此书里汇集了从奇马布埃到我们时代的那些艺术家亲手绘制的素描，有些被看作是奇马布埃亲手用细密画的方式绘制的小玩意儿，那些作品里，虽然今天它们间或显得宁可简陋而非相反，但他的作品为素描技术做出了多大成就则是有目共睹的。[12]

212 我们甚至能够确定瓦萨里在那些年里——他那句*fatte a modo di minio*（“用细密画的方式制作”）表达出了对中世纪后期素描风格先例的赞美之情——见到并获得了他的“奇马布埃”素描稿。它应该在1550年和1568年间成了瓦萨里的藏品：因为像是在《名人传》第一版已完成后，奇马布埃这位素描家才被瓦萨里注意到。在1568年琼蒂［Giunti］版的《名人传》里，他不仅在《奇马布埃传》［*Life of Cimabue*］中宣称自己的珍贵藏品，而且将如下文字用作总序的结束语：

> 但是现在我们要来讲讲乔万尼·奇马布埃的生平了，正如是他第一个开始了素描与绘画的新方法，所以同样正当且合适的是，他也应当来做名人传的开篇传主。……

12 *Frey*, p. 403: “Restami a dire di Cimabue, che nel principio d’un nostro libro, doue ho messo insieme disegni di propria mano di tutti coloro, che da lui in qua hanno disegnato, si vede di sua mano alcune cose piccolo fatte a modo di minio, nelle quali, come ch’hoggi forse paino anzi goffe che altrimenti, si vede, quanto per sua opera acquistasse di bontà il disegno.”［对瓦萨里这段话的英文翻译虽有些改变，但与Gaston Du C. de Vere的译文是一致的，该译文由the Medici Society, London, 1912–1915发表。］我们所见的这幅素描稿还在the *Life of Gaddo Gaddi*里被提及；参见G. Vasari, *Le Vite*..., G. Milanesi, ed., Florence, 1878–1906（下文均称“*Vasari*”），I, p. 350: “E nel nostro libro detto di sopra è una carta di mano di Gaddo, fatta a uso di minio come quella di Cimabue, nella quale si vede, quanto valesse nel disegno”（“该书里有幅Gaddo的亲笔素描，是模仿奇马布埃的细密画手法制作的，人们从这幅素描看得出他的素描技术是如何地娴熟”）。这种用语*a uso di minio*和*a modo di minio*当然并不意指是在羊皮纸上着色的。瓦萨里在the *Life of Giotto* (*Vasari*, I, p. 385)里明确讲到细密画画家Franco Bolognese（是但丁使他成名的）：“... Lavorò assai cose eccellentemente in quella maniera..., come si può vedere nel detto libro, dove ho di sua mano disegni di pitture e di minio...” 此处明确区分了*di pitture*［绘画式］素描与*di minio*［细密画式］素描之间的差别，这只能意指为制作油画准备的素描与为制作书籍彩饰准备的素描。

可是，在1550年托伦蒂诺［Torentino］版的《名人传》里，没有提到素描，而在序言里只是说到“绘画的新方法。……”[13]。

边框装饰提出的问题与素描本身一样给人以深刻的印象。像瓦萨里为《素描集》准备的其他边框一样，这个边框模仿建筑结构；但不像其他边 213 框，它模仿的是明显哥特式风格的结构。反面的边框类似于一个硬质的壁龛，壁龛的三角形山墙［gable］用窗花格来装饰；正面边框模仿一个有浮雕装饰［bossed］柱头的豪华门洞［portal］，一对尖塔［pinnacles］上面点缀有一些卷叶饰［crockets］，还有那个尖拱［pointed arch］，由于尖拱而使敷上**色料褐**淡彩、类似雕塑外表的木刻肖像成了有点不相称的拱顶石［keystone］。甚至连反面的题词，也试图以几乎类似古字体的精确复原14世纪早期手写体的特征：这类细节如开头与结尾的十字形记号、分隔单词的标点、连字［ligatures］和缩写符号，这些都被模仿得那么仔细，竟使得一位深谙此道的朋友以为这个题词是19世纪的作品，直到他通过《名人传》而确信瓦萨里的铭文知识足以让他能如此作为。[14]

瓦萨里能够设计哥特式建筑和哥特式题词并不出人意外：出人意外的是他有意要这么做——他在那段抨击哥特式风格的文字里（导论一，第3段），大肆辱骂*maniera tedesca*［德意志手法］“丑陋和粗野”；他认为尖拱是*girare* 214 *le volte con quarti acuti*［把拱顶改成尖弓形］，为这种“令人可憎的建筑”里

13　*Frey*, p. 217. 1568年的琼蒂版是：“Ma tempo e di uenire hoggi mai a la uita di Giouanni Cimabue, il quale, si come dette principio al nuouo modo di disegnare e di dipignere, cosi è giusto e conueniente che e'lo dia ancora alle uite.” 1550年的托伦蒂诺版仅仅是：“... si come dette principio all nuouo modo del dipignere...” 在the *Life of Niccolo and Giovanni Pisani*里的一段话，*disegno*［素描］是就奇马布埃而言来讨论的（*Frey*, p. 643），这段话也应该是1550年之后的，因为《皮萨诺传》传完全没有出现在第一版的《名人传》里。由于第一版并没有因此提到奇马布埃是素描家，所以我们必须放弃这种看法，即奇马布埃荣登《名人传》的开篇应归功于瓦萨里*disegno*［素描］是三门视觉艺术的“共同父亲”这一信念，因此，《名人传》必须以这么一个人物的传记来开篇，这个人物已“将素描艺术改变成某种特别意大利化的东西”（E. Benkard, op. cit., p. 73）。虽然瓦萨里的*disegno*［素描］理论有重要的影响，但是用奇马布埃来开始叙述一系列“现代”艺术家，这并不需要一个成体系的根据，因为他作为佛罗伦萨文艺复兴之父的地位已被宫廷史官们牢固地建立起来了。

14　不过，瓦萨里还是暴露出模仿的痕迹，那就是遗漏了“pittore”中的“e”，另有尽管两个“n”都写出来还又给“Giovanni”上加了个缩写符号。

最无耻的荒谬之举。

他在讨论完各种古典柱式［classical orders］后说道，“我们终于要来讲另一种建筑风格了”：

> 叫作德意志式［German］，这种样式在装饰和比例方面都既不同于古代的也不同于现代的。它也不被最优秀的建筑师所采用，倒是被他们当作丑陋和粗野而回避掉了，它缺少任何可称为秩序［order］的东西。不仅如此，最好称它为混乱和无序。在如此众多、令世界厌倦的德意志式建筑物里，门道［doorways］装饰的圆柱［columns］太纤细还像个螺杆一样盘绕，不管多轻的重力都无法去支撑。另外在所有的立面上，无论什么其他情况下都有着丰富的装饰，德意志人修建讨厌的小壁龛一个叠着一个，装饰着无数的尖柱、细部和叶饰，所以各部分都像随时可能坍塌，更不用说整个建筑物似乎并不稳定。实际上，这些饰件更像是纸做的而不是石头或大理石做的。德意志人在这些建筑物中造了无数的凸饰［projections］、裂缝、出砖牙［corbellings］和花饰［flourishes］，使得他们的作品全然不成比例；通常是，由于一个饰件置于另一饰件上方，它们延伸的高度竟至门顶触到屋顶。这种做法是哥特人［Goths］的发明，因为他们在毁坏了古代建筑并在战争中杀害了那些建筑师后，留下来的人们就用这种方式建造房屋。他们把拱改成尖弓形［pointed segments］，使整个意大利都充斥着这些令人可憎的建筑物，所以为了不再有更多这类建筑物，他们的做法现已完全被放弃了。愿上帝保佑所有地区免遭这种建筑概念与做法的侵扰！它们与我们那些美丽的建筑物相比是如此丑陋不堪，简直不值得我更多地提及它们，因此让我们转而来说一说各种拱顶吧。[15]

15 *Frey*, p. 70: “Ecci un altra specie di lavori che si chaimano Tedeschi, i quali sono di ornamenti e di proporzioni molto differenti da gli antichi et da’moderni. Ne hoggi s’usano per gli eccellenti, ma son fuggiti da loro come mostruosi e barbari, dimenticando ogni lor cosa di ordine, che più tosto confusione o disordine si può chiamare: auendo fatto nelle

（转下页注）

我们何以解释就是写下这段话的人设计了这些"哥特式"边框呢？

三

215

对北方国家来说，尤其是对德国来说，直到完全进入18世纪才有了真正的"哥特式问题"。建筑理论家受意大利范例的影响，在观念上主要受维特鲁威的影响，往往会充满不屑地拒绝被弗朗索瓦·布隆代尔［François Blondel］称作"我们父辈时代以'哥特式'之名通常遵循的那种丑陋难忍的风格"[16]，也正是由于这个原因，他们无法在自己对待这种"丑陋的大屋"的态度中看到真正的问题。另一方面，建筑设计师开始照搬照用新意大利风格的装饰附件，而不是它的基本结构原理及其新的空间感，他们依旧与中世纪的过去联系得太密切，竟不能发觉哥特式风格与文艺复兴风格之间的根本对立；就连布隆代尔，显然对哥特式的所有表现形式都竭力反对，却实际上将自己的非难限定在针对"粗野的"装饰，同时又认为那些建筑物本身"本质上符合艺术的规则，因此丑陋混乱的装饰所掩盖的完美对称也许会为人知

216

（接上页注）

lor fabriche, che son tante ch'hanno ammorbato il mondo, le porte ornate di colonne sottili et attorte a uso di vite, le quali non possono auer forza a reggere il peso di che leggerezza si sia. Et cosi per tutte le facce et altri loro ornamenti faceuano una maledizione di tabernacolini, l'un sopra l'altro, con tante piramidi et punte et foglie, che non ch'elle possano stare, pare impossible, ch'elle si possino reggere; et hanno più il modo da parer fatte di carta che di pietre o di marmi. Et in queste opere faceuano tanti risalti, rotture, mensoline et viticci, che sproporzionauano quelle opere che faceuano, et spesso con mettere cosa sopra cosa andauano in tanta altezza, che la fine d'una porta toccaua loro il tetto. Questa maniera fu trouata da i Gothi, che per hauer ruinate le fabriche antiche, et morti gli architetti per le guerre, fecero dopo coloro che rimasero le fabriche di questa maniera, le quali girarono le volte con quarti acuti et riempierono tutta Italia di questa maledizione di fabriche, che per non hauerne a far più, s'e dismesso ogni modo loro. Iddio scampi ogni paese da venir tal pensiero et ordinio di lauori, che per essere eglino talmente difformi alla bellezza delle fabriche nostre, meritano, che non se ne fauelli più che questo; et pero passiamo a dire delle volte."

有关另一有说服力的言辞，参见第248页，注释89。此外，比较Schlosser, *Kunstliteratur*, p. 171ff.（讨论瓦萨里与Giovanni Battista Gelli对哥特式风格的看法之间的类同，以及瓦萨里对后辈作家的影响）。

16 François Blondel, *Cours d'Architecture*, Paris, 1675, Préface.

晓"[17]。一个叫克里斯托夫·瓦姆泽［Christoph Wamser］的人及所有其他耶稣会遵奉哥特式风格者据称是"遗留的"哥特式作品，呈现出的与其说是有意复兴一种注定死亡的风格，不如说是有意遵守一种仍然鲜活的风格[18]——除了涉及的这种有意遵守外，又在如此晚近的年代，他们更开明的同辈人采取了某种方式以脱离*maniera moderna*［现代手法］，从而迫使自己的风格成为一种纯粹主义［purism］和拟古主义［archaism］。

哪里需要修复或是扩建（无论室内还是室外），这种情况就都会导致旧风格与新风格的直接冲突，北方的大师们要么"完全漫不经心地继续沿用旧风格，既不考虑风格上的依存性也不考虑风格上的对立性"（蒂策［Tietze］），例如诺伊贝格［Neuberg］大圣堂［Collegiate Church］立面北塔的扩建过程；要么就是同样漫不经心地依据新风格来工作，例如许多实例里巴洛克式［Baroque］穹顶［domes］或尖顶［spires］安放在哥特式塔楼的上面，又或是巴洛克式祭坛或柱廊设置在哥特式的室内。在前一种情况下，他们完全没有意识到风格上的根本区别；而在后一种情况下，他们以同样过于自信与必定如此的态度去消除风格上的差别；在之前的几百年里，正是由于这种态度使得帕德博恩［Paderborn］主教座堂哥特式盛期的中殿与罗马式早期的耳堂［transept］相连接，又或是纽伦堡［Nuremberg］圣泽巴尔德教堂［St Sebald's］哥特式晚期的高坛与哥特式早期的中殿相连接。即使是多种风格的不一致变成了事实，这种设计效果通常也不需要对普遍性、理论性原则做出

217

17 ibid., V, 5, 16. 年迈的歌德在一篇试图事后为年轻时"胡诌的"一篇论说文辩护中所指的正是这段文字，在那篇论说文里他曾赞美哥特式风格（*Über Kunst und Altertum*, Weimar edition, Vol. IV, Part 2, 1823）。连Molière的*Gloire de Val-de-Grâce*里的名句（例如被Michel, *Histoire de l'art*, VI, 2, p. 649援引）基本上也是直接批评哥特式装饰类型：

Ce fade goût des *ornements gothiques*,
Ces monstres odieux des siècles ignorants,
Que de la barbarie ont produit les torrents...
［哥特式的装饰毫无趣味，
可憎的怪物属于几百年的愚昧，
那野蛮的行为创造出这不绝的狂潮……］

18 比较J. Braun, *Die belgischen Jesuitenkirchen*, supplementary volume to *Stimmen aus Maria Laach*, XCV, 1907，尤其是p. 3ff.。

抉择。这些个别问题一个一个得到解决，不管是风格上的截然对立得以调和，还是正相反被发挥成一种设计动机。

在18世纪初的数十年里，当对哥特式风格的这种盲目接受开始消失（并非完全消除，在许多情况下一直持续到我们这个时代）时，“哥特式问题”并未立刻发展成一个原则性问题，而是通过对相互冲突的元素做出巧妙、主观的综合来解决。在对维也纳18世纪哥特式的深入调查中——有根据、稍做修改［*mutatis mutandis*］、适用于德意志艺术全部领域[19]——汉斯·蒂策已说明了巴洛克风格直到约瑟夫二世［Joseph II］统治时期何以

> 如此自由和有效地将中世纪的建筑元素与当代的建筑元素相结合，由此产生出一种新的艺术形式。……哥特式化［Gothicizing］的元素得到有意识的发挥，以便造成一种现代的效果；没有一心想着历史准确的问题；反而是建筑师们设法超越那些元素的原型。……目的是要把哥特式——或者更准确些——中世纪的元素塑造成一种新的、前所未有的作品，而作品的艺术精神则无疑是现代的。

218

对维也纳的德意志教团教堂［Deutschordenskirche］、克拉德鲁布［Kladrub］女隐修院教堂的穹顶和德国美因兹主教座堂诺伊曼［F. J. M. Neumann］设计的豪华西塔楼（图版49，1767—1774年）进行重建，就是这种建筑态度的重要证据；这种建筑态度虽然早已明显是怀旧的，但仍然愿意且能够对旧风格与新风格做出一种非历史的混合——这种态度不久便会形成一种无偏见的博爱［universalism］，亦即将哥特式置于和中国式或阿拉伯式几乎同一层面上。伯恩哈德·菲舍尔·冯·埃拉赫［Bernhard Fischer von Erlach］

19　载*Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentralkommission*, III, 1909, p. 162ff.（下文均称“*Tietze*”）; *idem*, “Das Fortleben der Gotik durch die Neuzeit”, *Mitteilungen der kunsthistorischen Zentralkommission*, 3rd series, XIII, 1914, p. 197ff.。笔者在完成本文之后才注意到A. Neumeyer论18世纪晚期德意志艺术中哥特式复兴的重要文章（载*Repertorium für Kunstwissenschaft*, XLIX, 1928, p. 75ff.）。［有关更新的文献，参见上文第9—10页。——作者补注］

在1721年出版了《历史建筑详图》[*Plan of a Historical Architecture*] 一书。此时的确还没有哥特式建筑物的图例；[20] 但该书序言在某种程度上却给建筑师提供了多种"风格"间的选择，和画家几乎一样如克里斯蒂安·迪特里希 [Christian Dietrich] 便擅长模仿不同的"大师"。菲舍尔用民族特点来解释这种多样化，最后对哥特式风格甚至做出了温和的评价：

> 在此设计师会看出各民族趣味在建筑方面的差异与在服饰或饮食方面的差异是一样的，而通过将一种趣味与另一种趣味相比较，他们就能够认识到风俗可能许可建筑艺术中具有某种怪诞 [*bizarrerie*]，比如哥特式的窗花格和带肋拱顶 [rib-vaults] 又加上了尖拱。……[21]

差不多同时有那么两场运动出现在英格兰，这两场运动部分是由同一类人参与或发起的；运动的目的一方面是以"自然"、风景画似的景致来改造园艺，另一方面是有意复兴哥特式的建筑风格。这两场运动在时间和地点上联系得如此紧密绝非偶然，而且在庄重的、纪念碑式的建筑得以用"哥特式"形式表现自我之前，"哥特式"风格便被看作主要适合于新近"风景化"公园里的凉亭、咖啡馆、休息处和"隐居处" [hermitages]。从那时起艺术理论便开始思考古代、中世纪和现代建筑之间的差异，哥特式则被视为一种不仅是"没有规则"，而且是特别"自然主义的"风格：是一种来自模仿活树的建筑方式（亦即来自古希腊罗马理论家认定属于文明人远古祖先的技术），但是古希腊罗马的方法却以方形木料的构造连接为起点（参见《古罗马遗迹报告》["Report on the Remains of Ancient Rome"]，该报告原来归属于拉斐尔，但现在多数人将之归属于布拉曼特 [Bramante] 或是巴尔达萨雷·佩鲁齐

219

20 有些中世纪的城堡例如梅森 [Meissen] 镇的那座城堡，只是出现在风景画景致的背景里。

21 B. Fischer von Erlach, *Entwurff einer historischen Architektur*, Preface: "Les dessinateurs y verront que les goûts des nations ne diffèrent pas moins dans l'architecture que dans la manière de s'habiller ou d'aprêter les viandes, et en les comparant les unes aux autres, ils pouront en faire un choix judicieux. Enfin ils reconnoitront qu'à la vérité l'usage peut authoriser certaines bisarreries dans l'art de bâtir, comme sont les ornaments à jour du Gothique, les voûtes d'ogives en tiers point." 我引自1742年的Leipzig版。

[Baldassare Peruzzi])。[22]

难怪对这种“原始”建筑的喜爱发展为同时还偏爱一种园林风格，那就是用“湖”代替水池，用“溪”代替沟渠，用“草地”代替花坛，用蜿蜒的、常被称作“哲学家小道”的人行小径代替为许多访客的马车或马准备的林荫道，用自由生长的如画式[picturesque]树木代替经立体几何规范修剪的灌木丛。像勒诺特[Lenôtre]这样的人曾明确拒绝接受“美丽的花园应该看起来像森林”[23]的观点，现在却为人们带着半是严肃、半是嬉戏的自我欺骗追求着。对“自然状态”的这种情感强调，在“英式园林”与无数“哥特式”小教堂、城堡和隐居处之间创造出了一种内在的亲和关系，英式园林便开始充满了这种内在的亲和关系，根据前面提到的起源理论，英式园林往往会用树木不成方形的分枝或根茎来建造（图版50）。[24]有关这种今天仅存在于矿泉疗养地公园和近郊别墅花园里的趣味，其最富启发性的先例见于一幅15世纪的铜版画，该画属于所谓巴尔迪尼团体[Baldini-group]，画里赫勒斯彭特海峡[Hellespontine]的女巫那素朴的性格，通过由粗糙的丫杈和嫩枝制作的座椅而得到强调（图版51）。[25]还应该补充一句的是，这种“哥特式”结构也常常 220

22　关于这份报告，参见Schlosser, *Kunstliteratur*, pp. 175 and 177ff.。

23　J. Guiffrey, *André le Nostre*, Paris, 1913, p. 123.

24　根据Paul Decker, *Gothic Architecture*, London, 1759，值得注意的是，该书完全专注于园林建筑。要注意的是，这本小书及其类似的读物*Chinese Architecture*绝非部分译自Paul Decker, *Fürstlicher Baumeister oder Architectura Civilis*, Augsburg, 1711—1718（就如Schlosser, *Kunstliteratur*, pp. 572 and 588所以为的那样）后者的作者是位年长的Paul Decker，他是Schlüter的弟子，该书的内容也完全不同。简介里“为作者印行”让我们推断出*Gothic Architecture*的作者1759年仍然在世，但老Paul Decker则逝于1713年。

25　发表于*International Chalcographic Society*, 1886, III, No. 8。在《女巫神谕集》[Sibyllinian Texts]里（现成的转载参见E. Mâle, *L'Art religieux de la fin du Moyen-Age en France*, Paris, 1922, p. 258ff.），赫勒斯彭特海峡的女巫被描述成“In agro Troiano nata... veste *rurali induta*”[特罗亚诺出生在郊外……穿着乡村的服装]，她的预言写明：“De excelsis coelorum habitaculo prospexit Deus humiles suos.”[居住在高高天国的卑微与温顺之神俯瞰天下。]因此她被看作是自然的产物，所以人们假设她靠着大约与原始人相同水准的文明而生活，原始人就是用不成方形的丫杈建造住所（比较为Filarete建筑专论所作的插图，复制品参见M. Lazzaroni and A. Muñoz, *Filarete*, Rome, 1908, Pl. I, Figs. 3 and 4）。于是，看来要么渴望“历史”准确、要么渴望“寓意”准确的愿望能够创造某种与后期*style rustique*[乡村风格]类似的东西（比较E. Kris, in *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, I, 1926, p. 137ff.）。[有关远古文明的古典理论及其在文艺复兴时期的复兴，现参见Panofsky, *Studies in Iconology*（前文第13页已列举）, p. 44, Figs. 18, 21—23。——作者补注]

当作人为的废墟出现，证明时间战胜了人类的努力。[26]

221 因此在那些北方国家，最初对哥特式的有意识“复兴”，与其说是出于对一种特殊建筑形式的偏爱，不如说是出于要唤起一种特殊心境［mood］的愿望。18世纪的那些建筑物并不是要向一种客观风格表达敬意，而是打算作为一种主观刺激以让人想起天生的自由而不是文明的束缚，让人想起沉思冥想和诗情画意而不是繁忙的社会活动，最后，是让人想起怪诞不经和异国情调。那些建筑物的魅力对在行的人来说有点类似美洲捕兽者的食物的魅力，按照布里亚-萨瓦兰［Brillat-Savarin］的说法，美洲捕兽者食物的魅力比得过、在某些情况下还要胜过精巧制作的巴黎式佳肴的魅力。要意识到这么一个事实，哥特式不仅是一种趣味，而且是一种风格，也就是说，它表达出一种艺术理想，这种艺术理想来自自动的和可确定的原则，北方民众必须接受两种似乎——仅只似乎——矛盾的经验培养：一方面，他们必须转而支持严格的古典主义观点，根据这一观点，人们可以“远距地”，因此也就是关系恰当地观看哥特式风格和巴洛克风格（正如蒂策正确地注意到，“约瑟夫二世时期的维也纳最苛刻的古典主义者，同时也是最严格的遵奉哥特式风格者”[27]）；另一方面，它又不得不变得——在某些状况下，例如德国浪漫主义早期，以极具感染力的方式——易受中世纪艺术遗迹的历史含义与民族含义影响。对哥特式风格严肃的重新评价都以一些人物的活动为前提，如法国的费

222

26 H. Home (Lord Kames), *Elements of Criticism*, London, 1762, p. 173. 该作者喜欢哥特式废墟多于古典式废墟，因为前者证明时间战胜了力量，后者证明的则是野蛮战胜了趣味——或许与其说是出自对哥特式的轻蔑，不如说是出自一种观念，即希腊废墟使人联想到人类的手所致的暴力性毁灭，而哥特式废墟则唤起人们对自然衰落的印象；这种对照的中心是“时间”与“野蛮”的对比，而不是“力量”与“趣味”的对比。即便如此，Home的说法表明一种新的对“心境”而非形式的思虑。文艺复兴时期的人们喜欢欣赏的，与其说是废墟里所有的宏大破坏力，不如说是废墟里被毁物体所具有的美。“我们根据罗马仍然可见的废墟而猜想到那些古罗马智者的至高境界”，《古罗马遗迹报告》写道（参见第219页，注释22），还有Martin van Heemskerck的一幅素描上的题词：“Roma quanta fuit, ipse ruina docet”［废墟让人知道罗马的伟大］，这句话使人想起拉瓦尔丹的伊尔德贝的名诗。有关浪漫派对英格兰哥特式和废墟的兴趣，比较除了Tietze所列举的文献之外，还有L. Haferkorn, *Gotik und Ruine in der englischen Dichtung des 18. Jahrhunderts*, 1924 (Beiträge zur englischen Philologie, Vol. 4)。

27 *Tietze*, p. 185.

利比安［Félibien］和蒙福孔［Montfaucon］；[28]在英格兰有威利斯［Willis］、边沁［Bentham］、兰利［Langley］和沃波尔［Walpole］；[29]在德国则有克里斯特［Christ］、赫德［Herder］和歌德。只有古典主义与浪漫主义相结合才能感动北方国家试图对哥特式风格做“考古学的”评价和重构，也只有这种结合才会导致这么一种看法，不久又形成一种非建设性的教条，即为旧教堂规划的任何扩建，“如果不是依据哥特式建筑风格来进行，就无法合适地与古老的哥特式建筑物相协调”[30]；假如“修复者在整修古老的遗迹和建筑物时未能遵循初建时采用的风格和方法”，或者要是“罗马风格的祭坛设置在哥特式教堂里，那就是艺术家的过错”。[31]

223

28　Schlosser, *Kunstliteratur*, pp. 430, 442 and *Präludien*, p. 288. 当地和区域性的一些史学工作者（例如Dom U. Plancher在其所著的*Histoire générale et particulière de Bourgogne*, Dijon, 1739—1787），对中世纪遗迹表现出崇敬的关注在时间上要大大地早于那些建筑理论家。德国的情形也是如此，令人钦佩的H. Crumbach (*Primitiae Gentium sive Historia et Encomium SS. Trium Magorum*, Cologne, 1653—1654, III, 3, 49, p. 799ff.) 狂热地吹捧主教座堂的美，而且还出版了中世纪的平面图为将来完成时可用（！）。不过，还是这位Crumbach（Helen Rosenau让我注意到这一点）非常熟悉维特鲁威以及意大利的建筑理论家，这种熟悉程度使他能够将谴责变成赞美，以一种十分惊人的现代方式来解释哥特式风格：“Utar hoc capite vocibus artis Architectonicae propriis e Vitruvio petitis, quas operi Gothico conabor accomodare... Operis totius et partium symmetria nullam certam regulam Ionici, Corinthiaci vel compositi moris, sed Gothicum magis institutum sequitur, unde, quicquid collibitum fuerat, faberrime sic expressit ars, ut cum naturis rerum certare videatur, habita tamen partium omnium peraequa proportione: neque enim in stylobatis, columnis et capitulis vel in totius structurae genere vetus Italorum architecturae ratio fertur; sed opus hac fere solidius, firmius et, cum res exigit, interdum ornatius apparet.”［我会引用维特鲁威关于这一时代艺术与建筑美的文字，并求助于哥特式，我会尽力考虑到哥特式的作品。……而整体与部分的对称并无固定的规则，不像爱奥尼亚式、科林斯式或混合式手法；但哥特人遵循的方法是随心所欲，如果有需要他就能如此巧妙地表现技巧；为的是与万物的天性相媲美，的确，所有的部分都比例正确，既不符合高度、圆柱和柱头的比例，也不符合前辈意大利人的建筑结构比例，但哥特式建筑通常更为牢固、更为坚实，如果环境需要，它有时会是更优雅的模样。］于是Crumbach从意大利的建筑理论吸收了当时人们熟悉的观点，即哥特式风格只遵循自然法则却声称正是这种做法赋予哥特式建筑整体、自由、力量的意义，而“如果需要”，也有着装饰上的过度表现。

29　Schlosser, *Kunstliteratur*, pp. 431, 444.

30　Report of the year 1783 regarding a “Stöckel” for St Stephen’s in Vienna, quoted by *Tietze*, p. 175.

31　J. G. Meusel, *Neue Miscellaneen*, Leipzig, 1795—1803, quoted by *Tietze*, ibid. 恰好是在同一时间里，出现了Grimm兄弟称作的“令人不快的纯粹主义”［irritating purism］——这种纯粹主义不同于一位叫作Philipp Zesen的人早期的种种尝试，就正如Meusel的纯粹主义与“耶稣会士哥特式”的迥然不同。有关对中世纪做出“浪漫主义的”与“基于史实的”评价之间的联系，参见G. Swarzenski的敏锐观察，载*Katalog der Ausstellung mittelalterlicher Glasmalereien im Städelschen Kunstinstitut*, Frankfurt, 1928, p. 1。

四

根据蒂策的说法，正是雕刻师，同时也是不错的艺术理论家夏尔·尼古拉·科尚［Charles Nicolas Cochin］——在米歇尔安热·斯洛茨［Michelange Slodtz］并未实现的欧塞尔圣日耳曼修道院［St Germain d'Auxerre］高坛装饰计划之际——就哥特式风格而论首先提出了“风格纯粹性问题”[32]。但这个问题仅只适合于北方国家，就好像是专门为之而提出的。在意大利，这一问题的出现从一开始便不可避免，而这个问题在阿尔卑斯山以北的国家只有经过分裂与再合并的长期过程之后才会变得尖锐起来；因为意大利的文艺复兴运动本身一举明确了哥特式与同时代艺术之间的那种差别，北方国家则正如我们所见到的，差不多直到古典主义与浪漫主义同时兴起才意识到那种差别。

从菲利波·维拉尼时代起，意大利人便想当然地认为，古希腊罗马伟大而美好的艺术被一群群外邦征服者摧毁，又受早期基督教徒的宗教激情压制，在黑暗的中世纪（*le tenebre*［黑暗］），取而代之的艺术要么是粗野与未开化的（德意志手法），要么是因背离自然而墨守成规的（希腊手法）；而现在是，古代艺术设法回到了自然和古典的样式，恰当地创造出一种 *antica e buona maniera moderna*［古老与有教养的现代手法］。[33] 因此，文艺复兴运动从一开始就使自己与一般意义的中世纪和具体的哥特式风格形成为人深刻意识到的差别——这种差别在理论与实践上都是公认的。难怪有个时期像菲拉雷特这样的人写出整本小册子讨论建筑，就是为了使自己意大利北方的赞助人从支持中世纪应受斥责的建筑，转变到支持佛罗伦萨“文艺复兴”的建筑，因为称呼 *gotico*［哥特式］或者 *tedesco*［德意志式］都意味着想得出来的最刺耳的批评[34]，这种批评要不就是没有注意到15世纪晚期与早期“手法

224

32 Quoted by *Tietze*, ibid. 与上面刚提到的一些作家截然不同，科尚并没有做出积极的结论。

33 在这方面，尤其比较 Schlosser, *Präludien*, loc. cit.。

34 比较第225页，注释36。有关瓦萨里，例如参见 the Introduction, I, 3 (*Frey*, p. 69): “Le quali cose non considerando con buon giudicio e non le imitando, hanno a'tempi nostri certi architetti plebei... fatto quasi a caso, senza seruar decoro,

（转下页注）

主义”[Mannerist]艺术中流行的哥特式暗流，要不就是——就像在蓬托尔莫[Pontormo]的作品里，这股暗流以明显仿效的形式浮出表面——严肃地不赞成这种批评。[35]

不过，恰恰是这种与中世纪的对抗迫使且使得文艺复兴时期的人们真正要“正视”哥特式艺术，由此尽管通过带有敌意的有色眼镜却要第一次**看到**它——要把它看作是一种异族与可鄙的、正因如此而又真正独特却不须过于认真对待的现象。这也许听起来就像是自相矛盾：北方国家由于空间上并不遥远，所以需要很长时间去把哥特式作品当作一种独特情感体验的刺激物来欣赏，而且需要更长的时间去把它们理解成一种伟大与严肃风格的表现，正是对哥特式的这种敌意在意大利确定为用作赞誉哥特式的基点。 225

将尖拱的拱顶结构与交叉的原生树木做比较，之后那些极端的哥特式支持者则令人作呕地[*ad nauseam*]不断重复这种比较，这种比较，正如曾经提到过的，一直追溯到伪拉斐尔有关古罗马遗迹报告的作者。[36]假如我们去除掉瓦萨里评论里那些贬斥的意思与措辞，那么这些评论便呈现出一种风格上的

(接上页注)

arte o ordine nessuno, tutte le cose loro mostruose e peggio che le Tedesche”(“在我们这个时代，某些粗野的建筑师没有明智地考虑这些作品，也没有模仿它们[来开朗琪罗那些壮丽的作品]，他们都还在做设计……几乎像是碰运气，不遵守得体原则、技术或秩序，他们的所有作品都比哥特式建筑还糟还丑陋”)；又或是瓦萨里批评Antonio da Sangallo为圣彼得大教堂做的模型(*Vasari*, V, p. 467)，那模型带有无数的小母题，给人印象是这位建筑师“imiti più la maniera ed opera Tedesca che l’antica e buona, ch’oggi osservano gli architett imigliori”(“模仿得更多的是德意志人的手法而不是古人出色的手法，古人的手法现在由更好的建筑师来继承”)。两段话的引述参见J. Burckhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien*, 7th ed., Stuttgart, 1924, p. 31。

35 参见W. Friedlaender, “Der antiklassische Stil”, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XLVI, 1925, p. 49。此外，F. Antal, “Studien zur Gotik im Quattrocento”, *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, XLVI, 1925, p. 3ff.; idem, “Gedanken zur Entwicklung der Trecento-und Quattrocento-malerei in Siena und Florenz”, *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, II, 1924–1925, p. 207ff.。

36 像从Alberti到Paolo Frisi的所有文艺复兴时期的理论家一样(Schlosser, *Kunstliteratur*, p. 434 and *passim*)，该报告的作者，照例喜欢圆(罗马)拱多于尖拱，不仅以美学的[aesthetic]而且还以静力学的[statical]理由来支持这一观点。他甚至坚称直檐部[straight entablature](瓦萨里坦率地承认直檐部的缺点，Introduction I, 3, *Frey*, p. 63)在稳定性上优于尖拱。Filarete (*Traktat über die Baukunst*, W. von Ottingen, ed., Vienna, 1890, p. 274)非常不抱成见地对圆拱在静力学上优于尖拱表示怀疑，而喜欢圆拱纯粹是来自审美的理由。

界定，这种风格界定不可能出现在中世纪，有可能只出现在数百年之后的北方国家，它在某种程度上至今仍然令人信服。[37] 瓦萨里说："通常是，由于一个饰件置于另一饰件上方，它们延伸的高度竟至门顶触到屋顶。"[38] 我们则说成形式（不是韵律而是谐韵！）的重复与垂直合并［verticalism］。瓦萨里说：

226

> 另外在所有的立面上，无论什么其他情况下都有着丰富的装饰，德意志人修建讨厌的小壁龛一个叠着一个，装饰着无数的尖柱、细部和叶饰，所以各部分都像随时可能坍塌，更不用说整个建筑物似乎并不稳定。……德意志人在这些建筑物中造了无数的凸饰、裂缝、出砖牙和花饰，使得他们的作品全然不成比例。[39]

我们则说成量感与建筑物融合，以及墙面消失于装饰的掩蔽之下。瓦萨里说：

> 因为他们不遵守建筑艺术要求的圆柱尺寸与比例，也分不清一种柱式与另一种柱式的差别，是多立安式、科林斯式、爱奥尼亚式还是托斯卡纳式，而是同时把它们用自己的标准也就是没标准地混合起来，制作的圆柱要不很粗要不很细，尽量合适自己。[40]

我们则说成自然主义地、自由地处理装饰形式和"绝对的"而不是"相

---

37 比较 Schlosser, *Kunstliteratur*, p. 281, and *Präludien*, p. 281。

38 上文引述，第214页。

39 引文同上。

40 *Vasari*, II, p. 98 (Preface to the Second Part): "Perchè nelle colonne non osservarono quella misura e proporzione che richiedeva l'arte, ne distinsero ordine che fusse più Dorico, che Corinthio o Ionico o Toscano, ma a la mescolata con una loro regola senza regola faccendole grosse grosse o sottili sottili, come tornava lor meglio." 在描述他谴责为准哥特式的圣加洛样式［Sangallo model］时（*Vasari*, V, p. 467），瓦萨里本能地——且独特地——使用了一套非常相似的术语："Pareva a Michelangelo ed a molti altri ancora... che il componimento d'Antonio venisse troppo sminuzzato dai risalti e dai membri, che sono piccolo, siccome anco sono le colonne, *archi sopra archi, e cornice sopra cornice*."（"在米开朗琪罗与许多其他人看来，安东尼奥·圣加洛［Antonio Sangallo］的结构被太小的护墙条和构件切割得太过分了，圆柱也是如此，拱叠着拱、檐口［cornices］叠着檐口。"）

对的”比例。[41]瓦萨里说：“实际上它们［那些建筑物］更像是纸做的而不是石头或大理石做的。”[42]我们则说成石头物质性的消失。 227

因此意大利文艺复兴时期——按照一种初步且伟大的回溯性看法，大胆地将西方艺术的发展划分为三个重要时期——为自己界定出一个确定的地位［*locus standi*］，从这一位置就能回看古希腊罗马时期的艺术（时间上相异风格上却相关），还能够回看中世纪的艺术（时间上相关风格上却相异）：这两个时期的艺术在某种程度上可以由对方并与之形成对比而做出评价。虽然这种评价方法在我们看来好像不公平，但这意味着从文艺复兴时期起，文明与艺术的各阶段都能因其独特性与整体性而为人们所理解。[43]

态度上的这种变化具有了重要的实际结果。由于认识到哥特式的过去与新式的现在之间的根本差异，那种以为中世纪可以与旧式和新式并置或者融合的幼稚想法［naïveté］——正如我们所见，北方国家将这种幼稚想法保留到了18世纪——便永远消失了。另一方面，自文艺复兴以来，对古典艺术理论以及古典艺术本身的复兴便信仰那么一条基本公理［axiom］，根据这一公理，美也就几乎成了古人所称的*ἁρμονία*［和谐与秩序］或是*concinnitas*［协调］，在“现代”建筑师不得不处理中世纪建筑物的完成、扩建或修复时，每一场合都提出了一个原则性的问题。哥特式风格令人不快；同样令人不快的是违背了艺术理论的奠基者阿尔贝蒂［Alberti］所称的*convenienza*［合宜］或是*conformità*［一致性］： 228

首先，人们务必做到所有的部分相互协调一致；如果它们相互一致

41　C. Neumann, “Die Wahl des Platzes für Michelangelos David in Florenzi im Jahr 1504; Zur Geschichte des Masstabproblems”, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXXVIII, 1916, p. 1ff.

42　“Et hanno［the buildings］più il modo da parer fatte di carta che di pietre o di marmi.”（引文同上，第214页。）

43　已反复说明并将在别处详细讨论的是，人们对这种独特性与整体性只有认识到历史的距离才能获得，正是这种独特性与整体性，使意大利文艺复兴时期对古希腊罗马文明与艺术的态度不同于中世纪。但意大利文艺复兴时期对中世纪的态度，尽管其本质上具有否定的特性，却也是以相似的历史距离意识为前提；在16和17世纪里，北方国家看待哥特式风格所采取的态度，同它们在12、13和14世纪时对待古代艺术的态度一样幼稚天真。

那就是协调，为的是在规模、功能、类型、色彩以及其他类似的品质方面构成完整的美。[44]

如果用虚弱的臂部来表现［古希腊］运动员麦洛［Milo］，或是用脚夫的四肢来表现［侍酒俊童］伽倪墨得斯［Ganymede］，“如果海伦［Helen］或是伊菲革尼亚［Iphigeneia］的手显老且关节暴突”，这都会是荒诞可笑的。

如果我们面对的不是海伦而是一位哥特式的圣徒又会怎么样呢？假如是这样的话，她的手也像是古希腊维纳斯的手，那不一样荒诞可笑吗？或者从实际与尖锐的问题来说，用“新式的”也就是古典化的拱顶来遮挡两排哥特式的墙墩［piers］，难道不是对艺术与自然的犯罪吗？大多数专家回答这个问题时，甚至在理论上都是一个响亮的“是”，如果“一顶意大利式的帽子要配上德意志式的装束”，他们便称之为*esorbitanza*［离谱］。[45]

于是意大利人在接受令人不快的哥特式建筑时，无法回避一个基本抉择，而北方人此时则会毫不迟疑地继续前行。意大利人厌弃德意志手法而偏爱现代手法却又遵守一致性原则，他们不得不早在15世纪就面临“风格统一的问题”。所以我们能够理解，尽管听起来像是自相矛盾，即与中世纪的疏远能使文艺复兴时期的建筑师在做建筑设计时所采用的哥特式风格，比三百年后F. J. M. 诺伊曼和约翰·冯·霍恩贝格［Johann von Hohenberg］所采用的都要“纯粹”。 229

暂时不考虑完全且——与北方国家的实践截然不同——有意无视现存结构（如大多数佛罗伦萨和罗马立面规划那样）的可能性，一致性问题只能用仅有的三种方法中之一种才能得到解决。第一种，现有结构依据现代手法的原则能够得到改建（或者甚至更有效的是用同时代的望板［sheath］围住）；

44 *L. B. Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften*, H. Janitschek, ed., Vienna, 1877, p. 111: "Conviensi imprima dare opera che tutti i membri bene convengano. Converranno, quando et di grandezza et d'offitio et di spetie et di colore et d'altre simili cose corresponderanno ad una bellezza."

45 Report of Terribilia on the vaulting of San Petronio, G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti*, Florence, 1839–1840, III, p. 492, 参见下文第241页，注释78。其他类似性质的说法参见下文第238页及以下诸页。

第二种，工程能够以有意识的哥特式风格得以继续；第三种，在上述两种抉择中能够具有一种折中方案。

三种方法的第一种并不总是合用却与时代特征最为一致，该方法是由阿尔贝蒂在他于里米尼［Rimini］建造马拉泰斯塔教堂［*Tempio Malatestiano*］（圣弗朗切斯科教堂［S. Francesco］原址）时引进的，又被瓦萨里本人用于重新装饰那不勒斯一座隐修院的餐厅；[46] 该方法还被塞巴斯蒂亚诺·塞利奥［Sebastiano Serlio］推荐用于中世纪宫殿的现代化；[47] 这一方法又大规模地被人用于世界闻名的三大重建工作：布拉曼特重建洛雷托［Loreto］的圣宫［Santa Casa］（"圣宫为哥特式，但在这位聪明的建筑师予之以精美的装饰后变成了一件美丽与优雅的作品"[48]），安德烈亚·帕拉迪奥［Andrea Palladio］重建的维琴察［Vicenza］大教堂，以及博罗米尼［Boromini］重建的拉特兰宫［the Lateran］圣约翰大教堂［St John］。 230

第二种方法——顺从一致性——是由弗朗切斯科·迪乔治·马丁尼［Francesco di Giorgio Martini］和布拉曼特在为米兰主教座堂的穹隆顶塔［crossing tower］（*Tiburio*）做设计报告时提出的，为此他们理所当然地要求，"装潢、采光塔楼［lantern］和装饰细节应该做成与整个建筑物和教堂其他部

---

46 *Vasari*, VII, 674 (quoted in Burckhardt, loc. cit.). 起初瓦萨里不愿接受这一在1544年便得到的委托，因为餐厅是用老式建筑风格建造的"拱顶用的是尖拱，低矮且光线差"（"e con le volte a quarti acuti e basse e cieche di lumi"）。不过，后来他发现他能够把"餐厅的全部拱顶用拉毛粉饰［stucco］重做一遍，用现代手法靠一些华丽的花格平顶［coffers］来消除那些尖拱的老式和粗陋模样"（"a fare tutte le volte di esso refettorio lavorate di stucchi per levar via con ricchi partimenti di maniera moderna tutta quella vecchiaia e goffezza di sesti"）；而石灰华［tufa］能轻松地切开，这使得他用"石灰华切割成方形、椭圆形和八角形的花格平顶，用钉子来加固和修复它"（"tagliando, di fare sfondati di quadri, ovati e ottanguli, ringrossando con chiodi e rimmettendo de' medesimi tufi"）于是将所有尖拱还原为"a buona proporzione"［合适的比例］。

47 S. Serlio, *Tutte l'opere d'architettura*..., Venice, 1619, VII, pp. 156–157, 170–171（又参见Schlosser, *Kunstliteratur*, p. 364；另比较下文第268页和图版61）。塞利奥特别针对一些业主而说，那些业主很愿意将自己的哥特式宫殿做现代化改建，为的是不要看起来比不过先进的邻居（"che vanno pur fabbricando con buono ordine, osservando almeno la simetria"［那些建筑是用合适的秩序来建造的，至少遵循对称］），但这些业主又不能或不愿花钱建全新的宫殿。有个这类重建的例子尤为有趣，所涉及的艺术家将在附论里得到讨论，第266页及以下诸页。

48 Letter of Andrea Palladio, in Gaye, op. cit., III, p. 397: "qual era pur Tedescho, ma con lhaver quel prudente architeto agiontovi boni ornamenti rende l'opera bella et gratiosa."

分协调一致"[49]；经过几番犹疑不决后[50]，穹隆顶塔实际上是用哥特式风格建造的，该风格与波西米亚［Bohemia］的克拉德鲁布修道院教堂穹顶相比较，或是与诺伊曼在美因兹设计的穹隆顶塔相比较，从考古学来看都似乎准确不误（图版52）。在1521与1582年间的大多数艺术家，都建议采用这种办法以解答博洛尼亚圣彼得罗尼奥大教堂［San Petronio］立面的问题；[51] 还有之后一位不知名的巴洛克风格建筑师，提议将一致性原则从单一建筑物扩展到应用于整个选址，他因此给锡耶纳［Siena］主教座堂前面的建筑物添建了一座庞大的哥特式宫殿。[52]

231

第三种解决办法——折中方案——早在约1455年就有了例证，那就是由阿尔贝蒂为新圣母马利亚大教堂［S. Maria Novella］所设计的立面。人们还设想出的折中方案有维尼奥拉［Vignola］为圣彼得罗尼奥大教堂作的那备受批评的详图（图版55）[53]，以及由盖拉尔多·西尔瓦尼［Gherardo Silvani］于1636年提交的一个非常有趣的模型，彼时为佛罗伦萨主教座堂的立面举行

---

49 Francesco di Giorgio Martini's report of 27 June 1490 (G. Milanesi, *Documenti per la Storia dell'arte senese*, Siena, 1854–1856, II, p. 429, 该报告被提及，参见Burckhardt, loc. cit.): "di fare li ornamenti, lanterna et fiorimenti *conformi a l'ordine de lo hedificio et resto de la Chiesa.*" 布拉曼特的报告（几乎没有理由怀疑该报告的真实性）甚至更进一步地强调了一致性的原则。穹隆顶塔的位置和形状由尚存的建筑物来决定，顶塔应该建成方形的，这样就不会"背离"原来的规划，装饰的细节甚至应该仿造保存在主教座堂档案里的旧的建筑素描："Quanto a li ornamenti come sone scale, corridoi, finestre, mascherie, pilari e lanterne, quello che e facto sopra la sagrestia, bona parte ne da intendere, e meglio se intende anchora per alcuni disegni che ne la fabrica se trouano facti in quello tempo, che questo Domo fu edificato."［有关装饰如钟楼梯、走廊、窗户、怪状人面、柱子和灯室，尤其是圣器室上的灯室，这部分应该明白，如果有意找到穹顶修建时的那些素描就会更有利于现在重新装饰。］（重印参见H. von Geymüller, *Die ursprünglichen Entwürfe für St Peter in Rom*, Paris, 1875, p. 117ff.。）有关莱奥纳尔多·达芬奇为穹隆顶塔所作的"哥特式"设计稿，参见L. H. Heydenreich, *Die Sakralbaustudien Lionardo da Vincis* (Diss. Hamburg), 1929, p. 25ff and 38ff.

50 Burckhardt, op. cit., p. 33.

51 有关这一问题以及下文，参见A. Springer的名文"Der gotische Schneider von Bologna" (*Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, Bonn, 1867, p. 147ff.)。另比较Ludwig Weber, "Baugeschichte von S. Petronio in Bologna", in *Beiträge zur Kunstgeschichte*, new. Ser., XXIX, 1904, p. 31ff., especially p. 44ff.; H. Willich, *Giacomo Barozzi da Vignola*, Strassburg, 1906, p. 23ff.; G. Dehio, *Untersuchungen über das gleichseitige Dreieck als Norm gotischer Bauproportionen*, Stuttgart, 1894.［现参见Zucchini的专论，前文第10页已列举。——作者补注］

52 参见Kurt Cassirer, "Zu Borominis Umbau der Lateransbasilika", *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, XLII, 1921, p. 55., Figs. 5–7。

53 Willich, op. cit., Pl. 1 and p. 26.

了第二次设计竞赛（图版56）。在有意模仿钟塔［Campanile］（钟塔与主教座堂立面齐平）方面，这个模型表现出普通的巴洛克式布局，装饰有一些八角形哥特式角楼［turrets］，并点缀有一些哥特式细部，如有外层的壁柱［pilasters］和有凹槽的壁柱在一起，山花饰上的镶嵌母题，还有上层的女儿墙［parapet］由六花剑［hexafoils］组成；它的艺术意图——有意使新风格适应旧风格——得到巴尔迪努奇［Baldinucci］的明确强调：

> 于是，西尔瓦尼制作出模型，由两种流行式样构成；他打算在角落建两个看起来像钟塔的圆形角楼，不仅是用作哥特式体系的端头特征，教堂正是靠着这一体系而形成外层，而且还是为了避免突然地背离旧风格。[54]

232

这种折中方案，即使是现存建筑物的附加部分使用了哥特形式，也都不属于对哥特式风格在审美上的认可。在选择“哥特式”方案时，建筑师们只不过是遵从一致性的基本原理；而且只要有可能，他们都选择支持现代手法。与盖拉尔多·西尔瓦尼这一折中方案相反的，有八个其他的方案，这些方案对主教座堂或是钟塔的哥特式特征没有做出丝毫认可（其中七个方案是在1587年提交的）。在到目前为止所讨论的所有哥特式化方案里，只有米兰主教座堂穹隆顶塔的设计方案得到了实际的实施；但是佛罗伦萨主教座堂哥特式穹顶上放置采光塔楼（图版53）这一有些类似的问题，则是在截然相反的意义上得到解决的。这个采光塔楼——由布鲁内莱斯基［Brunelleschi］始建于1446年——在立体测量学与建筑原理方面，比米兰那个多变的穹隆顶塔更接近于哥特式精神；米兰穹隆顶塔上的那些八角形角柱［prisms］一个嵌入一个，它们基本上与那些像华饰［garlands］般悬着的倒置飞扶壁［flying buttresses］一样不是哥特式了。在布鲁内莱斯基的采光塔楼里，科林斯式壁

54　F. Baldinucci, *Notizie de' Professori del Disegno*, 1681 (in the edition of 1767, XIV, p. 114): “fece adunque il Silvani il suo modello, componendolo di due ordini; e nell'estremità de'lati intese di fare due tondi pilastri a foggia di campanili, non solo per termine dell'ordine gottico, con che e incrostata la chiesa, ma eziandio per non discostarsi di subito dal vecchio.”

柱用作古典的幌子来掩饰真正的哥特式复合墩［compound pier］，以及力量的现代象征，也就是盘旋的涡卷［volute］（此处首次出现），实际上就是改头换面的哥特式飞扶壁。[55]

233 米兰的穹隆顶塔按照设计得以建成，而布鲁内莱斯基的采光塔楼则将其哥特式的实质掩藏在现代的——亦即受古典启发的——外表之下，这并不是一件偶然的事情。只有在支持哥特式化方案是出自对哥特式风格真正、若非纯审美的喜爱，一致性原则才能确保这种方案的实际实施。这种喜爱似乎仅仅存在于意大利北部地区，因为亚平宁山脉［Apennines］将它与其他地区分隔开来。现代建筑在此地与中世纪风格的决裂不像在托斯卡纳地区那样突然，更别提罗马了，罗马地区在整个中世纪几乎没有建造任何罗马式教堂，也只修建了独一间哥特式教堂；"外拱廊"［outer triforium］依旧是意大利北部文艺复兴建筑最喜爱的母题，这很能说明问题（例如，比较帕维亚卡尔特修道院［Certosa di Pavia］、米兰的恩宠圣母院［S. Maria delle Grazie］、克里斯托福罗·罗基［Cristoforo Rocchi］1486年为帕维亚主教座堂制作的模型，或者甚至可以说克雷马［Crema］附近的朝圣教堂，即十字架圣母大教堂［S. Maria della Croce］，该教堂直到约1500年才建成，它的外拱廊便由一些真正的哥特式三叶形拱［trefoil arches］所组成）。在切萨里亚诺［Cesariano］将对维特鲁威的评注[56]当作出发点来讨论三角测量［triangulation］与四角测量［quadrangulation］相比这一哥特式问题时，他本能地表现出一种态度，这种态度过于意大利化竟至于须参与到对古典建筑的全面复兴，可是又太北方化以至无法完全摒弃旧有的中世纪建筑方法。在这种艺术的两可间状态里，就可能会出现真正的"哥特派"［Gothic faction］，它与"现代派"［modernists］的对抗就会在有关原则的激烈讨论中爆发，这种讨论在德国与法国就不可能像在罗马与佛罗伦萨那样出现。

55 在上述两例里我们明确区分了对立的原则：米兰的穹隆顶塔是用现代的句法和哥特式的词汇；布鲁内莱斯基的采光塔楼用的是哥特式的句法和现代的词汇。另一方面，在美因兹和克拉德鲁布的穹隆顶塔设计中，我们见到上述句法与词汇元素的趋同。

56 比较 Schlosser, *Kunstliteratur*, pp. 220, 225; Dehio, op. cit.。

但富有启发意义的是，这种针对原则的讨论——它特别在最接近可称为“真正意大利”[Italy proper]之时达到其顶点——更多是源于文化、社会与政治的对抗而非艺术趣味的差异。有关圣彼得罗尼奥大教堂立面的著名争论[57]，就不仅涉及与现代建筑相比哥特式建筑风格所具有的优点，而且还涉及与“外国人”相比本地师傅的长处[58]（博洛尼亚城[Bologna]总是将佛罗伦萨和罗马城视为“敌对势力”，并感到更容易向丢勒而不是米开朗琪罗或拉斐尔表达敬意[59]）；此外，这一争论还涉及保留艺术与人生[art and life]这一基于中世纪行会制度的民主观念，因此可以说哥特式风格便代表着这一观念，而不是代表中世纪末有出现的新兴贵族和一帮艺术家所追求的目标。这些“艺术专门家”[virtuosi]与新兴的贵族联系密切，且把自己看作受过教育的绅士及自由职业而非工匠与行会成员的代表，那么他们的风格就不仅被认为是“现代派的”，还被认为是“上层社会”的一门艺术。绝非偶然的是，正是乔瓦尼·佩波利伯爵[the Conte Giovanni Pepoli]力劝帕拉迪奥提交出为圣彼得罗尼奥大教堂立面设计的古典化方案[60]，并“不屈不挠地为那些方案辩护”[61]，这位建筑师从一开始就针对那些“将建筑事务理解为职业”

234

235

57　参见第231页，注释51的文献参考书目。

58　Giacomo Ranuzzi是当地的建筑师与Vignola的强劲对手，他制作的非哥特式详图参见Weber, Pl. I，他的能力便受到Willich（op. cit., p. 29）的怀疑。该详图给人的印象是业余建筑师所制作。

59　绝非偶然的是，[博洛尼亚的]同一位Malvasia把拉斐尔称作*boccalaio Urbinate*[来自乌尔比诺的制陶人]，称赞丢勒是“maestro di tutti”[所有人的师傅]，而且竟然断言所有“伟大的人物”（也就是佛罗伦萨人和罗马人），如果将自己从丢勒那里借用的东西还给他就会变成乞丐（引文参见A. Weixlgärtner, “Alberto Duro”, *Festscgrift für Julius Schlosser*, Zurich, Leipzig and Vienna, 1926, p. 185）。在一份未出版却极有教育意义的、为博洛尼亚学院年轻的成员所做的“学习规划”里，罗马作为值得拜访的地方排名低于帕尔马[Parma]和威尼斯；佛罗伦萨则完全被忽略了；丢勒被认为最早恢复了“高贵的衣纹皱褶”（*la nobiltà di piegatura*）并克服了“古人的单调”（*la seccaggine, ch'hebbero gli Antichi*，此处古人即指中世纪的人）。参见Bologna, Biblioteca Universitaria, Cod. 245: *Punti per regolare l'esercitio studioso della gioventù nell'accademia Clementina delle tre arti, pittura, scultura, architettura*。

60　Gaye, op. cit., III, p. 316.[应该注意的是，在塞利奥的舞台设计里，“悲剧场景”专用于只有王族与国君的戏剧，直到18世纪“中产阶级悲剧”出现，它只由文艺复兴时期的建筑物所组成（*Libro primo* [= *quinto*] *d'architettura*, Venice, 1551, fol. 29v.，本书图版57），但是“喜剧场景”专用于表现普通人的戏剧，则显示出文艺复兴建筑与哥特式建筑的大杂烩。——作者补注]

61　Gaye, op. cit., III, p. 396.

（“intelligenti della professione d’architettura”）[62]的人而设计，他的那种古典主义实际上可解释为对自己家乡北部意大利本土艺术的一种抗议。

因此甚至在意大利北部，对哥特式风格的刻意喜爱，便一直限制在受当地爱国精神与政治偏见左右的中产阶级（像极了围绕奥基诺［Occhino］和瓦尔德斯［Valdes］的半新教徒［semi-Protestant］圈子，以及后来反宗教改革的作家们如乔瓦尼·安德烈亚·吉利奥［Giovanni Andrea Gilio］对佛兰德斯的［Flemish］“早期作品”［primitives］表现出源于同情的关注，这种关注是基于宗教的而不是审美的信念[63]）。这些偏狭的保守分子并未声称德意志手法更加美丽；他们为自己的态度做辩解，要么是由于技术与经济上需要考虑的因素，要么是由于对祖先们的敬畏，要么是——从我们的观点来看尤其具有启发意义——由于一致性原则。针对佩鲁齐的设计方案，尽管其方案中甚至包括有一份“哥特式”方案[64]，当地建筑师埃尔科莱·塞卡达纳里［Ercole Seccadanari］提出异议：“它们与这一建筑的形式不协调。”（“che non ano *conformità* con la forma deso edificio.”）[65]帕拉迪奥的方案被拒绝的理由则是“要将这个古典式方案与哥特式一致起来似乎毫无可能，因为两者之间是如此不同”（“parea cosa impossibile accomodar sul todesco questo vecchio essendo tanto discrepanti uno del altro”）[66]，而他的那些山墙“完全与那些门不一致”（“non hanno conformità alcuna con esse porte”）[67]。维尼奥拉试图用前面提到过

236

62 ibid., p. 317.

63 有关吉利奥“原始艺术家”的艺术比现代艺术家的艺术更“虔诚”的论点，比较Schlosser, *Kunstliteratur*, p. 380，以及这种说法——惯常归属于Vittoria Colonna——尼德兰绘画比意大利绘画更加“真诚”（Francisco de Hollanda所引，载Schlosser, *Kunstliteratur*, p. 248）。至于（尤其是15世纪的）收藏家和鉴赏家都欣赏北方绘画，那又是另一番情景了，然而两者的观点在某些情况下会是一致的；Warburg教授让我注意到Alessandra Macinghi-Strozzi的一封书信，她在信中拒绝出售一幅佛兰德斯的布面油画《神圣的面容》［*Holy Face*］，因为这是“una figura divota e bella”［既美貌又虔诚的肖像］（*Lettere ai Figliuoli*, G. Papini, ed., 1914, p. 58）。

64 Museo di San Petronio, No. 1; the tow “modern” plans, Nos. 2 and 3. *Vasari* (IV, p. 597) 提到只有一份哥特式与一份“现代式”方案。

65 Gaye, op. cit., II, p. 153.

66 ibid., III, p. 396.

67 ibid., III, p. 398.

的折中方案（图版55）来解决这一问题，他的方案也被否定了，首先是他在某些方面未能领会创建者［Founder］的意图（*la volontà del primo fondatore*）；其次是他把圆柱置于有角的基部［angular bases］上，还将多立安式的檐部［entablature］安放在中世纪的柱头［capitals］上。[68]

当然，在那些“外国”建筑师看来，与哥特式风格和平共处的任何规划都是极度令人厌恶的。朱利奥·罗马诺［Giulio Romano］带着什么感情画出的“哥特式”立面，对此我们不得而知；但几乎毫无疑问的是，佩鲁齐支持的是罗马诺那两个古典式方案而不是他单独的“哥特式”方案。还有维尼奥拉和帕拉迪奥，在被激怒时表达自己的想法也具有我们想要的极度清晰。对于有人指责维尼奥拉把高窗变成了圆形的“眼状孔”［oculus］窗，反过来又把圆形的“眼状孔”窗变成高窗，他回答道：

237

> 如果有人试图像优秀建筑所要求的那样协调地布置立面的整个形制，它们［窗户］的布置就不正确，因为眼状孔窗……下探到了立面的第一层。……同样，中殿大门上的窗户进入了教堂的第二层甚至进入山墙。……我猜想，如果那位创建者还活着，人们不会太困难地使他明白并承认他犯的错是因为所处的时代，而不是他个人的过错；因为在那个时代优秀建筑还不为人知，我们这个时代优秀建筑则随处可见。[69]

的确，帕拉迪奥想方设法、深思熟虑地体谅博洛尼亚人的情感；但他

68 ibid., II, p. 359f. 原文如下：“Ch’io pongo architrave, freggio e cornice doriche sopra li moderni”；有关用 *moderno*［现代］指“中世纪”而与“古典”相对（在当时即已过时），比较 Schlosser, *Kunstliteratur*, p. 113。

69 Gaye, op. cit., II, p. 360: “che a voler metter in proportione tutto l’ordine della facciata, come ricerca la buona architettura, non sono al luoco suo, percioche gli occhi... rompeno il primo ordine della facciata［亦即，用古典的方式来连接立面时，立面就会分为三个水平层！］...; similmente la finestra sopra la porta grande nella nave del mazzo scavenzza il secondo ordine et più scavezza el frontespicio della chiesa... io credo, s’esso fondatore fosse in vita, con manco fatica se li farebbe conoscer et confessar li errori che per causa del tempo l’a commesso, e non di lui, percio che in quel tempo non era ancora la buona architettura in luce come alli nostri secoli.” 有意思的是，维尼奥拉甚至在平均山墙高度时也要强调水平层。

从一开始就忍不住暴露出其真实的看法。他在口头上回复佩波利的表兄弟发出的初步调查时说道，现有的所有设计稿都没用处；相对而言最好的还就是泰里比利亚［Terribilia］的那个“哥特式”方案（图版54），泰氏自1568年起便是总建筑设计师。总的看来，帕拉迪奥认为，要是以完全不同的——亦即非哥特式的——风格来继续这项工程，要不拆毁、要不重建所有现存遗迹包括墙面下层（*imbasamento*），这样的话，即使从财政的角度考虑都会更合算。[70] 在他要让人知道他不会提出过激的要求，一定会对明智的改进感到满足时[71]，他写出了一份实乃外交杰作的报告：他查看了这幢建筑物，并认为两位当地的建筑师泰里比利亚和“泰奥达尔迪”［Teodaldi］（多梅尼科·蒂巴尔迪［Domenico Tibaldi］）的设计稿甚佳，考虑到他们也得去处理那个哥特式墙面下层，它毕竟存在且实际上也应该得到保护，因为修建它时花费很大，还因为它展示出“按其时代标准所有的最美丽的某些特征”（“bellissimi avertimenti, come pero comportavana quei Tempi, nelli quali egli fu edifficato”）。帕拉迪奥继续说道，考虑到这些情况，两个方案都值得称赞，且“由于风格必须是哥特式的，也就不会有异于它们的本意”（“che per essere opera todesca, non si poteva far altrimenti”）。他还以一种宽容与有优越感的态度补充道，确实存在不少的哥特式建筑：威尼斯的圣马可大教堂（该教堂至迟到18世纪才被称为“哥特式”）、弗拉里教堂［the Church of the Frari］，米兰主教座堂［*Duomo*］，帕维亚卡尔特修道院，帕多瓦圣安多尼圣殿［Santo at Padua］，奥尔维耶托［Orvieto］、锡耶纳和佛罗伦萨的一些主教座堂，公爵府［Ducal Palace］，帕多瓦的理性宫［*Salone*］（“据说是全欧洲最大的内景，不过却是件*opera todesca*［哥特式作品］”），以及维琴察的市政厅［Palazzo Communale］。简言之，帕拉迪奥本人在这种情形下只能如此，而对于凹刻装饰（*intagli*）和尖塔（*piramidi*）只会推荐更省钱的方式。不过，他在说完这些之后便谈到了正题：即使是墙面下层也应该通过对周围的元素稍做移动而

238

70 ibid., III, p. 316.

71 ibid., III, p. 319.

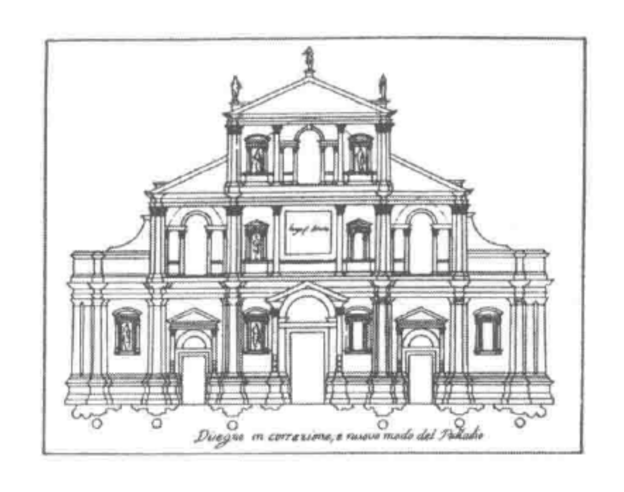


图10　安德烈亚·帕拉迪奥，为圣彼得罗尼奥大教堂立面所做的最初方案（轮廓图［contour print］），博洛尼亚，圣彼得罗尼奥大教堂博物馆

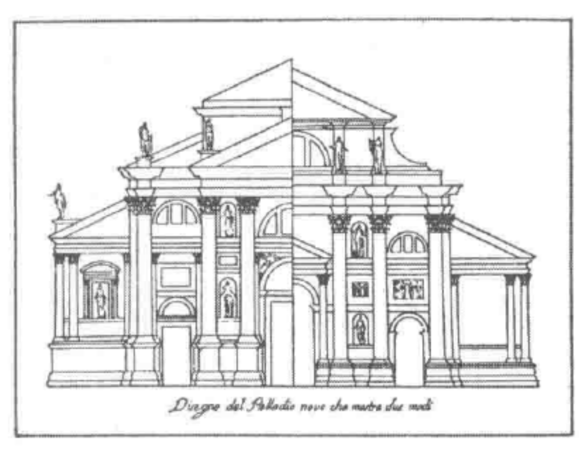


图11　安德烈亚·帕拉迪奥，为圣彼得罗尼奥大教堂立面所做的另两个方案（轮廓图），博洛尼亚，圣彼得罗尼奥大教堂博物馆

得到改变（“mover qualque parte di quello luoco a luoco”），只要人们继续工作而不管墙面下层或其他方面，才可能找到真正完美的解决办法。那时——也只有在那时——他本人才会准备制作设计稿；不过那设计稿的要价会非常地高。[72]

最终，帕拉迪奥同意与泰里比利亚合作并维持了下部结构的原貌，当然是希望下部结构最终会在几个方面得到改变；[73]他甚至还送上了一幅设计稿，且在之后不久又送上了另两幅更具大胆特征的设计稿（正文插图10、11）。[74] 239
不过，他注定得为这种安抚性的态度付出巨大的代价。他的方案刚一开始得以实施便激起了强烈的反对，再加上各种其他的异议，那猛烈的反对就是已经提及的：反对将德意志式与*vecchio*［古典式］相结合。[75]帕拉迪奥在其愤慨的回答中反复提及维特鲁威的著作和古典建筑，最后他针对哥特式及其实践

72　ibid., III, p. 322ff.

73　ibid., III, p. 332ff.

74　复制件参见O. Bertotti Scamozzi, *Les bâtimens et les desseins de André Palladio*, Vicenza, 1776–1783, IV, Pl. 18–20。第四幅设计稿显示底层完全没有改变，但是与用帕拉迪奥风格重建的上层结合了起来，该设计稿不应该归属于帕拉迪奥本人；反而是帕拉迪奥为了安抚而称许的妥协方案之一。这种结论可以解释如下的题词：“Io, Andrea Palladio, laudo il presente disegno.”［我，帕拉迪奥，看重这份设计稿。］

75　Gaye, op. cit., III, p. 395.

240 者发泄出长期被压抑的愤怒（同时无意中承认他打算对墙面下层做出的改变比他设计稿上的要彻底得多）。对于在哥特式上添加科林斯式和混合式［Composite］柱式的指责，他回答道：其设计对下层的重新装饰如此彻底，竟使它绝不会再被称作“哥特式”——“经过上佳的装饰包裹”之后无疑与洛雷托的圣宫一样不是哥特式的了。不过，就整体的布局而言，一些批评者显露出帕拉迪奥所说的对建筑简直毫无判断力：

> 我不知道他们［指批评者］有没有在哪位德意志作家的著作里读到过有关建筑的定义，建筑［实际上］只不过是人体各肢体间的对称，每一肢体都是如此匀称并与其他肢体如此协调，反之亦然，各肢体间的和谐竟给人一种庄严［majesty］与得体［decorum］的印象；但是，哥特式 241 风格应该被称作混乱不堪而不是建筑，就是那些专家应该知道的那种，而不是得体的建筑。[76]

这次宣战之后双方仍然有过许多的讨论，但没有更实际的行动[77]，这 242 次立面之争的短暂休战[78]，是以一份极有趣的“最终报告”为标志的，该报告是由米兰建筑师佩莱格里诺·德·佩莱格里尼［Pellegrino de'Pellegrini］

76 ibid., III, p. 396ff.: "ne so in che autori tedeschi habino mai veduto descrita larchitetura, qual non e altro che una proportione de membri in un corpo, cussi ben l'uno con gli altri e gli altri con l'uno simetriati et corispondenti, che armonicamente rendino maesta et decoro. Ma la maniera tedescha si può chiamare confusione et non architetura et quelle dee haver questi valenthuomoni imparata, et non la buona."

77 有关Girolamo Rainaldi于1626年提交的设计方案，参见Weber, op. cit., p. 43。Weber没有提到的一个非常历史化的方案，是由18世纪的Mauro Tesi提出的（Museo di San Petronio, No. 27），类似于Vidoni给米兰主教座堂立面做的设计方案（Tietze复制，载*Mitteilungen der kunsthist. Zentr.-Komm.*, 1914, p. 262）。总之，帕拉迪奥的失败意味着现代派的覆没；参见约1580年的一幅未署名的设计稿（Weber, Pl. IV）以及19世纪的所有设计方案（Museo di San Petronio, Nos. 22–24, 39–43, 47），有关上述，参见Weber, p. 60。最终没有一项方案得到实现。

78 在16世纪80年代初期，当有关立面的争论消退之时，又开始了一场同样著名、某种意义上类似的针对未完成的中殿上建拱顶的争论。1586年，“某些人”的主意是在哥特式支柱［pillars］上置放饰带和檐枋［architrave］，这个主意被毫无异议地否决了（理由是“non conveniente a questa opera todescha”［对这件哥特式作品来说并不省力］），而尖拱和交叉拱顶是唯一可能的解决办法，“poi che non si crede, che

（转下页注）

于1582年9月25日提交的。这份最终报告是清晰的典范，一开始便将现存的设计方案分为三组（“有些试图竭力遵循建筑物始建时的哥特样式，其他一些则意欲改变这种样式而支持古典建筑，还有一些代表着那种粗野的后古典建筑与古典样式的结合”）；[79] 该报告在结尾坚定地申言支持“风格纯正”。从理论上讲，佩莱格里尼会愉快地接受“用古典的方式”（*a forma di architettura*

243

（接上页注）

questi Todeschi in simil tempi di buona maniera habbino fatte volte daltra forma”［那么人们就不会相信这些哥特人在同样出色的建筑风格时期借用其他形式］（Gaye, op. cit., III, pp. 477ff. and 482f.）。于是，泰里比利亚便在1587—1589年之间封闭了一个分隔间［bay］；但由于他遵循古典的而不是哥特式的比例原则，他的拱顶便被——并非没有道理——哥特风格遵奉者批评为“太低了”。哥特派的发言人是裁缝Carlo Carazzi，人称Il Cremona，他被Springer和Schlosser（*Kunstliteratur*, p. 360）看作是个滑稽人物；不过，有关他的辩解手段，比较Weber, op. cit., p. 47ff.，附有Carazzi的请愿书重印于p. 76ff.。Carazzi询问了所有合适的专家，尤其是查询了Cesariano的三角测量理论，便要求提高拱顶并最终成功。有两个细节值得注意：第一，尤其强调了Carazzi成功地争取到贵族阶层的许多成员（“multi *gentilhomini* principali della città”, Gaye, III, p. 485）；第二，双方都就一点达成完全一致：用哥特式风格始建的教堂就应该用哥特式风格来完成。“Se adunque l’arte ad imitatione della natura deve condure l’opere sue a fine,” Carlo Carazzi说道，“la chiesa di San Petronio si deve continuare et finire sopra li principii ed fondamenti, sopra li quali e comminciata”（“正如艺术无疑必须以模仿自然的方式来完成其作品一样［亦即避免混合不同的种类］，我们同样无疑必须根据圣彼得罗尼奥大教堂初建时的原则和原理来续建和完成它”）；也就是说要根据“ordine chiamata da ciascuno ordine thedesco”［被称作德意志的样式］。至少就这点而言，Carazzi完全支持Terribilia（Gaye, III, p. 492），他写道，“Questa volta dovea essere d’ordine Tedesco et di arte composito, per non partorire l’esorbitanza di ponere un capello Italiano sopra un habito Tedesco”（“这个拱顶必须用哥特式风格来建造，为的是不要造出一个像是意大利帽子放在德意志装束上的丑陋怪物”）。仅有的差别是Carazzi以一种对哥特式比例的恰当理解而相信，三角测量的确提供了严格的建筑规范；但是按照Terribilia的说法，哥特式风格与其他风格共有的只是“regole naturali”［自然法则］（这一法则规定直线用于支撑构建、窗户、塔楼和地基），但却毫无任何“regole trovate dal’uso e dal’arte”［基于实用与艺术的法则］。那么，就“自然法则”而言，甚至是哥特式建筑也必须遵循维特鲁威的种种规定；不过就特殊“alterationi”［变化］而论，应该依据哥特式风格的最佳范例来布置，要不然就“dal propio edifficio, che si dovrà continuare o emendare”［根据本身的建筑物来决定必须续建或修复］。在一段话里——Terribilia在这段话里提到*chiese tedesche ben fatte*［哥特式教堂很出色］——他至少承认一条明确的比例法则（Gaye, op. cit., III, p. 493）：“perchè si vede in tutte le chiese tedesche *ben fatte*, ed ancor delle antiche, le quali hanno più d’una andata, che sempre dove termina l’altezza del una delle andate più basse, ivi comincia la imposta della volta più alta.”（“人们注意到在所有出色的哥特式教堂和古代［意大利］教堂里，都不只有一条通廊［aisle］，那高［中央］通廊的拱顶是从低［侧面］通廊总高度所标志的水平向上跨越的。”）

79　Gaye, op. cit., III, p. 446: “Parte atendano a seguire più che hano saputo l’ordine Todesco, con il quale e incaminato l’opera, et altri quasi intendano a mutar detto ordine et seguire quello dell’architettura antica, et parte de’detti disegni sono uno composito di detta architettura moderna barbara con il detto ordine antico.”佩莱格里尼对现有设计方案的“分类”显然符合上文第226页及下页解释的三种可能的解决办法。此外，他还强调优秀的建筑师实际上明白“ragione di essa fabricha Tedesca”［哥特式建筑的道理］，当要运用这种风格时尤为小心地“回避混乱不堪”。

antica）来彻底改建这座教堂，古典的做法才是将美、得体与力量结合起来的唯一方式。不过，如果博洛尼亚人不可能向哥特式告别的话，那么

> 我就宁可遵循这种［哥特式］建筑法则（毕竟，这些法则比一些人所以为的要合乎情理一些），而不是像有些人所做的将一种样式与另一种样式相结合。[80]

五

在上述所引的一些言论里，尤其是在那些绝不赞同哥特式风格的言论里，我们觉察到一种不寻常的含意，而这种含意不应该湮没在一片喧嚣嘈杂的争论之中。同一个泰里比利亚，既拒绝赋予哥特式建筑任何确定的审美“法则”，却又提到“出色的哥特式教堂”（*chiese tedesche ben fatte*），由此还承认在他认为是讨厌的风格中存在着一些值得称赞的建筑物。佩莱格里诺·德·佩莱格里尼，在与其他任何方法相比时更喜欢*all'antica*［古典的］彻底改建方式，并把哥特式建筑描绘成“粗野的”，却又表达出那种审慎的看法：“毕竟，哥特式建筑的这些法则比一些人所以为的要合乎情理一些。”安德烈亚·帕拉迪奥，毫不犹豫地宣称所有的中世纪建筑都混乱不堪，却又发现在现存的墙面下层有着“就其建筑时代尽可能具有的某些值得赞美的构思”。甚至是曾被激怒的维尼奥拉，我们记得他断言，圣彼得罗尼奥大教堂的那位旧哥特式大师犯下的许多错误（后者好像在1547年毫不犹豫地承认了），都是“时代的责任而不是他个人的责任，因为在那个年代里优秀建筑还不为人知，就如我们这个时代的情形一样”。

像这样一些言论——这就是我花点时间来讨论有关圣彼得罗尼奥大教堂

244

80 ibid.: “A me piaceria osservare più li precetti di essa architettura che pur sono più raggionevoli de quello che altri pensa, senza compore uno ordine con l'altro, come altri fano.”

立面之争的原因——尽管有着对哥特式的一味敌视，却预示着出现了我们所说的历史角度［historical point of view］的评价；历史在此意指这些现象不仅有时间上的关联，而且对它们的评价也要根据“**它们**的时代”。这又终于把我们带回到乔治·瓦萨里那里。

瓦萨里也是历史观点［historical way of thinking］的代表，确切地说是历史观点的先驱；而这种历史观点本身也必须受到“历史地”评价。如果我们毫无保留地认为瓦萨里做法的本质与意义，即为我们这些20世纪的人所说的“历史方法”，那我们就会失之偏颇；[81] 但如果另一方面我们从20世纪的角度只是执意强调瓦萨里的历史缺陷，或者甚至否认他的历史动机，那我们同样会有失公正。[82]

245

瓦萨里与同代人和“同道中人”［fellow travellers］对历史有着相同的理解，这种理解的特点是它受到两条本质各异的原则主导，而这两条原则只有在漫长与艰难的发展过程中才会分离开（顺便说一句，人们能够在所有知识活动领域里察觉到这一发展过程）。一方面是人们觉得须对各种现象就其在时间和地点上的实际联系做出说明；另一方面是人们觉得须对各种现象就其价值和意义做出解释。今天我们已经超越了这两条原则的分离状态（这种分离只是在18和19世纪才得以完成），并且天真地认为“艺术史”研究与“艺术理论”研究代表着两种角度，那就是方法上不同但就最高目标而言又必须相互联系和相互依存。我们将“艺术史”限定在理解具体作品之间所构成的联系，使之有别于“艺术理论”，后者是以批判性或现象学的［phenomenological］方式去关注由具体作品提出和解决的一般问题。正是因为我们意识到这种区别，我们才能设想出一个合题，这个合题最终会以对“艺

81　这一看法来自U. Scoti-Bertinelli, *Giorgio Vasari Scrittore*, Pisa, 1905, p. 134。

82　这一针对Scoti-Bertinelli的主张来自L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Bologna, 1926, p. 118ff.。最近有R. Krautheimer, “Die Anfänga der Kunstgeschichtsschreibung in Italien”, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, L, 1929, p. 49ff.一文，讨论过瓦萨里在艺术史研究发展过程中的地位；但他这篇重要文章发表得太晚以至不能在此加以详述。

术问题”的适当重视而有效地解释历史过程，而我们反过来又能从历史的角度来评价“艺术问题”。

另一方面，瓦萨里的历史观等同——从我们的角度看——于两个至今未被人确认的反题［antithetical］原则的合并：他的历史观是将实用主义［pragmatism］与教条主义［dogmatism］结合起来；他的实用主义就是试图把每一具体现象解释为一种原因的结果，并且把整个历史进程视为一系列的现象，而每一现象都是由之前的现象所“激发”；他的教条主义则是相信存在着绝对或完美的“艺术法则”［rule of art］（*perfetta regola dell'arte*）[83]，并且把每一具体现象都视作是多少成功地试图遵从这一法则。作为这一合并的结果，瓦萨里对历史的理解注定会变成一种目的论［teleology］。他只好将整个一连串的个体业绩解释为越来越接近那个完美的艺术法则的一系列努力，这意味着他只好依据每一个体业绩所达到的*perfezione*［完美］程度来对之做出赞赏与指责的评价。

246

我们不能指望这样的艺术史观在应用于“分期”［periods］和“风格”［styles］的时候，会把“好”与“坏”之间的对比解析成仅仅是种类上的差异；会放弃“中世纪”与“文艺复兴”艺术之间的明确划分，而赞同有关连续性结构内的差异这一现代观念；会基于每一具体现象的自身前提来理解它，而不是依据*perfetta regola*［完美法则］的绝对标准来衡量它。然而瓦萨里对历史的解释在当时有必要成为——虽然是以某种拐弯抹角的方式——我们惯常说的历史公正这一观念，因为［历史与理论］动机具有未被察觉的二元性［duality］，这就排除了在历史方法与理论方法之间做出清晰的划分，人们发现这种二元性会造成公开的对立。如果一方面是每一艺术业绩的价值都依据完美法则来衡量，而另一方面是这种“完美”的最终成就被假设为连续的一连串个体业绩，每一个体业绩又代表着预定路线中的一步，那

83 *Vasari*, II, p. 95: "... non si può se non dirne bene e darle un po' più gloria, che, *se si avesse a giudicare con la perfetta regola dell'arte*, non hanno meritato l'opere stesse."（“……如果我们要凭借完美的艺术标准来评价这些作品，那我们就必须证明它们很好，并且给予它们的赞美要多于它们自身应得的。”）

么人们就不可避免地会把整个路线中的每一步视为多少有些意义的“改进”（*miglioramento*）。[84] 换句话说，**任何特定时间里普遍水平的成就**（例如瓦萨里认为中世纪标志着绝对低点），**都应该被视为第二个标准**而用于评价，假如每一个体艺术作品都依据第二个标准来评价，那么无论它多么不“完美”，似乎相对而言也值得人们的赞赏。“完美法则”的标准便不可避免地要得到“*natura di quei tempi*”［特定时间特质］标准的补充：人们必须意识到特定的历史条件把不可逾越的局限强加于每一位艺术家，所以即使其作品从审美信条［aesthetic dogma］的立场来看应该受到指责，但从历史的角度来看却应该具有实际的价值。 247

于是我们能够理解那些乍看上去像是令人惊奇的事情：最极端反对哥特式风格的人又最早地意识到，有必要承认那些看似毫无绝对价值的事物中所具有的相对价值；正如我们所见，恰恰是最早产生出对中世纪艺术做出风格描述的这种敌意产生出了其最初的历史评价。但是我们也能理解最初对哥特式风格的这种历史评价，往往是以一种辩护［apology］的形式来表达：为那些在自己时代无法创造出更好作品的可怜的艺术家而辩护，为那些必须准备考虑、实际是准备承认这类不完美的建筑、雕像和绘画的可怜的历史学家而辩护。

就连瓦萨里这么一个对哥特式怀有最强烈敌意的人，也给予一系列中世纪盛期和晚期的艺术与建筑作品以真诚的赞美。[85] 他因此一直被人指责为“惊人地反复无常”，这种态度只能用他的地方爱国主义来解释；[86] 但其反复无常的态度只是就其特有的艺术史思想基础而言，而从我们自己的角度来看，他的艺术史思想基础是相互矛盾的。在他称许某些哥特式建筑物而反对总体的 248

84　比较第262页，注释126所引的文字，其他诸多例证可以忽略。

85　*Frey*, p. 486: “... fece Arnolfo il disegno et il modello del non mai abbastanza lodato tempio di Santa Maria del Fiore....”［阿诺尔福为圣母百花圣殿制作的设计稿和模型从未得到赞扬。］另比较，例如 *Frey*, p. 199, on S. M. in sul Monte，或是 *Frey*, p. 196, on SS. Apostoli 及其与 Brunelleschi 的关系。

86　*Frey*, p. 71, Note 48.

哥特式建筑时，与他谈论许多早期画家或雕塑家的言辞一样反复无常，他们的作品——虽然“我们现代人不能再称它们为美”——但“对它们的时代而言是引人瞩目的”，并对各门艺术的复兴做出了各种贡献。[87]问题是，他的那些看法在不是指他自己所处时代的那些伟大作品时，既是相对的又是绝对的；在他异乎寻常地承认一件早期的作品，即佛罗伦萨主教座堂的穹顶和采光塔楼，是“无与伦比的”时候，他小心翼翼地强调自己是在讨论一件特殊的例子：“不过，我们不要从单个局部的优秀和完美来推断出整个作品的杰出。”[88]只有从我们的角度而不是从16世纪的角度，这种评价才是相互矛盾的，即同一位作者［瓦萨里］在一段话里赞扬阿诺尔福·迪·坎比奥［Arnolfo di Cambio］制作的主教座堂模型，是一件（按照那个时代的标准）怎样“赞扬都不会过分”的作品，而在别处他又指责同一个阿诺尔福及阿氏的年轻同辈乔托：如此的风格混乱和比例出错（按照艺术的完美法则），因为其中有着哥特式的特质。这种混乱与出错，只有在“伟大的菲利波·布鲁内莱斯基”重新发现了古典的测量法与柱式之后才得以消除。[89]按照瓦萨里的说法，甚至连布鲁内莱斯基也不会声称具有完美的品质，因为艺术上升到一个相当高程

249

87 例如，参见论奇马布埃素描技法的言论（引文参见第211页）或是论Arnolfo di Cambio对建筑的改进（引文参见第261—262页，注释124、126）。

88 引文参见第249页，注释90。

89 *Vasari*, II, 103: “Perchè prima con lo studio e con la diligenza del gran Filippo Brunelleschi l’architettura ritrovò le misure e le proporzioni degli antichi, cosi nelle colonne tonde, come ne’pilastri quadri e nelle cantonate rustiche e pulite, e allora si distinse ordine per ordine, e fecesi vedere la differenza che era tra loro.”（“因此，由于伟大的菲利波·布鲁内莱斯基的研究与勤奋，建筑最早再次发现了古人在圆柱和方立柱以及墙角粗面与光面饰面的测量法和比例法，于是一种柱式区别于另一种柱式，其中的差别变得显而易见。”）他在自己的《传记》（*Vasari*, II, p. 328）里声称，在他之前的时代，建筑已完全地偏离了正道，人们愚蠢地花费了太多的金钱，“facendo fabbriche senza ordine, con mal modo, contriste disegno, con stranissime invenzioni, con disgraziatissima grazia, e con peggior ornamento”（“毫无规矩地建造房屋，方法糟糕，设计蹩脚，创意极其怪异，最差劲的造作，还有更难看的装饰”）。之后又一次赞赏布鲁内莱斯基重新发现了古希腊罗马的柱式，瓦萨里补充道，布鲁内莱斯基的成就更伟大，因为“ne’tempi suoi era la maniera Tedesca in venerazione per tutta Italia e dagli artefici vecchi exercitata”（“在他那个时代，德意志手法在整个意大利都受人尊敬，老艺人都是用的这种手法”）。在《名人传》的第一版，低劣建筑的名单仍然包括佛罗伦萨主教座堂和圣克罗切韦卢蒂小教堂（*Vasari*, II, p. 383）；在第二版，这些建筑物被移到新插入的*Life of Arnolfo di Cambio*（比较下文第261页），于是就被从黑名单里剔除了。

度的杰出，是在他之后发生的。[90]

瓦萨里——这是最重要的一点——本人承认了这种特殊的相对性。例如在第二部分的序言里我们读到：

> 所以那些生活在那个时代的大师，就被我放在了本书的第一部分，他们值得赞扬也值得被人们记住他们的作品所获得的赞誉，只是人们要考虑到——那些年代的建筑师和画家的作品也是如此——他们无法从之前的时代获得帮助，而不得不自己找到解决问题的方法；因此，开端无论多么屑小，从来都应该得到极大的赞赏。[91]

250

还有也许表达得更为清晰的：

> 我也不会让任何人以为我如此愚钝和如此缺乏判断，竟然不理解乔托、安德烈亚・皮萨诺［Andrea Pisano］、尼诺［Nino］以及所有其他人的作品，以为我把这些人全都收进第一部分是因为他们相似的手法，以为如果将他们的作品与后来模仿者的作品相比，前者不值得特别的或者

90　*Vasari*, II, p. 105: "Nondimeno elle si possono sicuramente chiamar belle e buone. Non le chiamo già perfette, perchè veduto poi meglio in quest'arte, mi pare poter ragionevolmente affermare, che la mancava qualcosa. E sebbene e'v'è qualche parte miracolosa, e della quale ne' tempi nostri per ancora non si è fatto meglio, ne per avventura si fara in quei che verranno, come verbigrazia la lanterna della cupola di S. Maria del Fiore, e per grandezza essa cupola...: pur si parla universalmente in genere, e non si debbe dalla perfezione e bont d'una cosa sola argumentare l'eccellenza del tutto."（"可是，我们可以有把握地称它们［布鲁内莱斯基一辈人的作品］为出色的和令人满意的。但到目前为止我不会称之为完美，因为后来人们在建筑艺术中见到了更好的作品，而在我看来，我能够毫无偏见地断言这些作品里缺少某些东西。虽然在这些作品里有些部分设计得极其非凡，就是在我们这个时代的设计也比不过它们，或许在未来的时代也不会超过它们，例如圣母百花圣殿屋顶尖塔［cupola］的采光塔楼，就体积而言，屋顶尖塔本身……：然而我们是在一般意义上和普遍意义上来讨论，而我们不能从单个的部分所有的优秀和完美来推导出整体的杰出。"）

91　*Vasari*, II, p. 100: "Laonde que'maestri che furono in questo tempo, e da me sono stati messi nella prima parte, meriteranno quella lode, e d'esser tenuti in quel conto che meritano le cose fatte da loro, purchè si consideri, come anche quelle degli architetti e de'pittori de que'tempi, che non ebbono innanzi ajuto ed ebbono a trovare la via da per loro; e il principio, ancora che piccolo, e degno sempre di lode non piccola."

> 甚至是一般的赞赏；或是以为在我赞赏它们时我并没有意识到这一点。但是无论何人考虑到那些年代的特征，缺乏工匠、难以找到急需的帮助，都会觉得这些作品不只是美妙，就像我称它们的那样，而且还是令人惊奇的。……[92]

最后在他自己的《传记》[*Life*]结尾，我们发现有些话就它们出现的位置来看，应该被认作是具有说服力的结论性说法：

251

> 也许在有些人看来，我过分地称赞了所有古代或现代的工匠，而将古代的工匠与现代的工匠相比，那些人也许会嘲笑古代的工匠，我不知道还能说什么，只是知道我的意思一直是不要绝对赞扬，而是要像谚语所说的相对赞扬（*non semplicemente ma, come s' usa dire, secondo chè*），考虑到地点、时间以及其他类似的情况；的确，例如乔托在他自己的时代得到很多的赞美，我知道，如果他生活在博纳罗蒂[Buonarotti]的时代，对他就不会有那么多可说的，不像对其他古代大师那样；尽管我们这个时代的人处于最高度的完美，但是如果我们之前的那些人没有最早成为这种人的话，那我们这个时代的人也就不会处于这个地位。[93]

92 *Vasari*, II, p. 102: "Ne voglio che alcuno creda che io sia si grosso, ne di si poco giudicio, che io non conosca, che le cose di Giotto e di Andrea Pisano e Nino e degli altri tutti che per la similitudine delle maniere ho messi insieme nella prima parte, se elle si compareranno a quelle di color, che dopo loro hanno operato, non merieranno lode straordinaria ne anche mediocre. Ne è che io non abbia cio veduto, quando io gli ho laudati. Ma chi considerarà la qualità di que'tempi, la carestia deglia artefici, la difficultà de'buoni ajuti, le terrà non belle, come ho detto io, ma miracolose."关于"miracolose"这个词的用法，例如比较引文，参见第249页，注释90。

93 *Vasari*, VII, p. 726: "A coloro, ai quali paresse che io avessi alcuni o vecchi o moderni troppo lodato e che, facendo comparazione da essi vecchi a quelli di questa età, se ne ridessero, non so che altro mi rispondere; se non che intendo avere sempre lodato, non semplicemente, ma, come s'usa dire, secondo chè, e avuto rispetto ai luoghi, tempi ed altre somiglianti circostanze. E nel vero, come che Giotto fusse, poniamo caso, ne'suoi tempi lodatissimo: non so quello, che di lui e d'altri antichi si fusse detto, se fussi stato al tempo del Buonarroto—oltre che gli uomini di questo secolo, il quale è nel colmo della perfezione, non sarebbono nel grado che sono, se quelli non fussero prima stati tali e quel, che furono, innanzi a noi."（引文另参见L. Venturi, op. cit., p. 118。）

这种辩护式的承认，要发展成明确假定的历史公平还需要一段时间。[94] 然而，瓦萨里清晰地将“美妙”与“令人惊奇的”区别开，以及他坚持要求历史地*secondo chè*［相对赞扬］——这说法无疑借自对*simpliciter*［简单］或*per se*［基本］与*secundum quid*［有保留］，亦即“绝对说法”与“相对说法”所做的学究式区分——都让我们意识到他设计的哥特式边框不大像乍看时那样地自相矛盾。不过，为了完全地理解它，我们必须做进一步的讨论。毕竟，从勉强接受哥特式的文物到自发地用哥特式手法制作一件作品，这是值得注意的一步，甚至连一致性原则也不足以解释我们所见的这幅小型的艺术作品。 252

在建造米兰的穹隆顶塔时艺术家们遇到的问题是：给现存的中殿加上一座新塔时要保持风格上的统一，也就是说要使两个元素相互协调，一个是旧元素，一个是新元素，但媒介则是同质的［homogeneous］。瓦萨里给自己提出的问题是要使风格统一，由此他给现存的素描加上了一个新的边框，也就是说使两个元素相互协调，一个旧元素，一个新元素，而媒介是同质的。就穹隆顶塔来说，问题正如我们从原始资料得知的，完全就是形式上的对应问题；新穹隆顶塔的风格被设想成像旧中殿风格那样的“哥特式”。可是，按照瓦萨里本人的说法，奇马布埃的艺术不是哥特式而是“拜占庭式”（“他［奇马布埃］虽然模仿那些希腊人的艺术，却使这门艺术完善了许多”[95]）；而瓦萨里基本上并不关心风格一致性，这一点显然源于这么一个事实：他大胆地用自己的一幅木刻来装饰已中世纪化的门洞的拱，嵌入一个他尽可能做得现代的长方形边框。

94　假设的历史公平在Giovanni Cinelli的一篇导言中得到明确的表达，参见Francesco Bocchi's *Le Bellezze della Città di Firenze*, Florence, 1677, p. 4: “Onde per il fine stesso della Legge, cioè di dare ‘*ius suum unicuique*’, siccome non istimerò bene le cose ordinarie doversi in estremo lodare, così io non potrò anche sentir biasimare il disegno di Cimabue benchè lontano dal vero, ma devesi egli molto nondimeno commendare per esser stato il rinuovatore della pittura.”（“于是，鉴于规律性的存在理由，给*ius suum unicuique*［每个人以公道］，我认为过分赞赏普通的事物是不对的；但是出于同样的原因，我也不会听信人们批评奇马布埃的素描，虽然他的素描完全不正确；然而人们必须对他大加赞赏，因为他成了绘画的革新者。”）对公平的这一要求集中于奇马布埃个人身上，这当然是由那么一些考虑来决定的，正是这些考虑激励瓦萨里要给他认定为奇马布埃的一幅素描稿设计一个“历史的”边框。

95　*Frey*, p. 392: “... se bene imitò quei greci, aggiunse molta perfezione all'arte.... ”

253 因此，奇马布埃的素描应该放在中世纪的边框里，这个想法根本上不同于哥特式教堂就应该承受哥特式塔楼这么一个信念；这个想法不是暗示在现存艺术品内要求视觉一致性的假定，而是暗指在特定时期内要求精神一致性的假定，这种一致性不仅超越了媒介间的差异（人物表现与建筑装饰），而且还超越了风格间的差异（“哥特式”与“拜占庭式”）。这种假定——历史的而非审美的——实际上就是瓦萨里《名人传》的主导原则，书中的建筑、雕塑和绘画都显示出以相同的速度［*pari passu*］发展，而且第一次被归纳为一个共同点。正是瓦萨里第一次[96]坚称，这三门艺术都是一位父亲的女儿，这位父亲就是“设计的艺术”［art of design］，*commune padre delle tre arti nostre, architettura, scultura et pittura*［我们的建筑、雕塑和绘画这三门艺术的共同父亲］[97]，由此一来，他不仅使“设计”这一概念充满了本体论的［ontological］光环（他的后继者例如费代里科·祖卡里［Federico Zuccari］和许多学院的发言人就得给这一概念添加玄学的［metaphysical］光环）[98]，而且还确立了我们易于想当然的：我们认为三门视觉艺术，或更简洁些说美术［Fine Arts］所具有的内在同一性［inner unity］。

当然，瓦萨里接受了这个三位一体内部的固定层次体系。对他而言，就像对他的多数先行者和同辈人来说那样，建筑是非模仿性的艺术，它要高于再现性的艺术；作为画家他得要裁决雕塑与绘画之间的古老争论，因而主张绘画高于雕塑。[99]但是他从没有对自己的信念摇摆不定，那就是所有的美术

254

96 雕塑与绘画尽管有着这些差异，却仍然是“姊妹艺术”且应该试图调解它们的家族纷争，这一观念可上溯到阿尔贝蒂那里，并且受到Benedetto Varchi的声援（收信人的引文参见第254页，注释99），还得到瓦萨里本人的支持。但是在瓦萨里之前从未有人强调——一定程度上说明了——三门“视觉艺术”的内在同一性，或是在一部著作里讨论它们。

97 *Frey*, p. 103ff. 论*disegno*［设计］的整段文字并未包括在1550年的第一版，而是被插进（按照Frey的说法，是在Vincenzo Borghini的怂恿和帮助下）1568年第二版的导言里。不过，瓦萨里早在1546年就把设计描述成这三门艺术的“父亲”（给Benedetto Varchi的信，引文参见第254页，注释99）。

98 比较E. Panofsky, *Idea* (Studien der Bibliothek Warburg, V), Leipzig and Berlin, 1924, pp. 47ff., 104。

99 G. Bottari and S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Milan, 1822–1825, p. 53（建筑的地位高于绘画与雕塑），以及p. 57: “E perchè il disegno è padre di ognuna di queste arti ed essendo il dipingere e disegnare più nostro che loro”［由于设计是这三门艺术的父亲，而绘画与素描（意大利文里的设计与素描是一个词，素描的概念先于设计出现。——译注）更是我们所长而非他人之所长］；德文译文载E. Guhl, *Künstlerbriefe*, 2nd ed., Berlin, 1880, I, p. 289ff.。

都是基于相同的创造原则，因此便可得以平行发展。其《名人传》的导言［Introduction］也具有如此的信念，在这篇导言里，建筑、雕塑与绘画第一次在独一篇专题论文中得到讨论，他始终将它们作为*queste tre arti*［这三门艺术］来说明的，对它们各自的代表人物予以同等的关注，并且不厌其烦地强调它们在历史上相同的命运。如果我们能够指出，奇马布埃素描的人物风格与其边框所模仿的建筑风格在瓦萨里的历史观里占据着相同的地位，那么，瓦萨里的"哥特式"边框就会变得完全可以理解的了。

众所周知，这种历史观是基于进化论之上的；根据进化论，艺术与文化的历史"进步"要经历三个预定的——因此也就是三个典型的［typical］[100]——阶段［phases］（*età*）：第一个阶段是早期［primitive］阶段，此时三门艺术都处于婴儿期［infancy］[101]，可以说只是作为"草稿"（*abozzo*）出现；[102]第二个阶段是过渡［transitional］阶段，类似于青春期［adolescence］，在这个阶段艺术取得了重大的发展，但此时还不能达到终极的完美；[103]最后是完全成熟的阶段，艺术在这个阶段"已经上升得如此之高，竟使得人们很可能害怕艺术衰退而不是希望有进一步的发展"[104]。

255

这曾是古希腊罗马的历史学家们特别喜欢的观念——顺便一说，这个观念在整个中世纪以许多的变体而幸存下来——即，国家或民族的发展类似于

100 *Vasari*, II, p. 96: "... giudico che sia una proprietà ed una particolare natura di queste Arti, le quali da uno umile principio vadano a poco a poco migliorando, e finalmente pervengano al colmo della perfezione. E questo me lo fa credere il vedere essere intervenuto quasi questo medesimo in altra facultà; che per essere fra tutte le Arti liberali un certo chè di parentado, è non piccolo argumente che e'sia vero."（"……我断定，这些艺术异常与特别的性质，就是从卑微的开始一点一点继续发展，最后到达完美的高度；我之所以相信这一点，是因为看到几乎相同的事情也发生在其他一些行业，这便足以说明这种看法是正确的，还因为看到所有自由艺术［liberal arts］之间有着一种亲属关系。"）

101 *Vasari*, II, p. 103: "Ora poi che noi abbiamo levate da balia, per un modo di dir così fatto, queste tre Arti, e cavatele dalla fanciullezza, ne viene la seconda età, dove si vedrà infinitamente migliorata ogni cosa."（"现在我们已经给这三门艺术断了奶，这是一种说法，并将其养育到超出了婴儿状态，来到第二阶段，在这个阶段人们会见到一切都有无穷的改进。"）

102 *Vasari*, II, p. 102.

103 *Vasari*, II, p. 95.

104 *Vasari*, II, p. 96.

256 人的不同年龄。[105] 为了完成他的分期［periodization］体系，瓦萨里只需要将国家或民族这一概念替换成知识，尤其是艺术文化的概念即可；即使是在这一方面，罗马的历史学家们也提供了一个出发点。[106] 我们能实际说出瓦萨里最受惠的那个作家的名字：L. 阿奈乌斯·佛洛汝斯［L. Annaeus Florus］，其著作《罗马历史概要》［*Epitome rerum Romanarum*］的意大利文译本出版于1546年。佛洛汝斯对罗马历史的分期采用了如下方式：

> 如果有人要把罗马人民看作一个人并且要概述他们的全部人生，他们如何出现，如何成长，如何达到某种程度上最成熟的时期，然后又是如何在某种意义上变老，那么人们就会发现其中有着四个时期或阶段。他们的第一个阶段是在几位国王的统治下，持续有二百五十年，此时他们在自己母亲周围与诸邻国战斗；这个阶段应该是他们的孩童期。第二个阶段又延伸了有二百五十年，从执政官布鲁图［Brutus］和科拉提努斯［Collatinus］，到执政官阿庇乌斯·克劳狄［Appius Claudius］和奎恩

105 比较Schlosser, *Kunstliteratur*, p. 277ff.。将不同的历史时期与人的不同年龄相比照有一些不同的形式，对此的系统研究越发必要，例如J. A. Kleinsorge的学位论文，*Beiträge zur Geschichte der Lehre vom Parallelismus der Individual-und Gesamtentwicklung*, Jena, 1900，但这类研究还是太少了。古希腊罗马的历史学家们将这种比喻（已被Critolaus视为理所当然）用于罗马城邦［Roman state］；基督教的作家们（就他们自己所表明的而言，而不是像Lactantius那样以争辩的意图引证罗马作家们的言论）用于作为整体的世界，用于"基督教世界"（于是，例如撒克逊人的《世界编年史》［World Chronicle］，*Mon. Ger. Dtsch. Chroniken*, II, p. 115）或是用于基督教教会。因此，Opicinus de Canistris［现在参见R. Salomon, *Opicinus de Canistris, Weltbild und Bekenntnisse eines Avignonesischen Klerikers des 14. Jahrhunderts*, London, 1936, pp. 185ff., 221ff.］坚称，两百位教皇从圣彼得［St Peter］到第一个大赦年［Jubilee Year］的统治，第一拨五十位教皇的统治为基督教教会的*pueritia*［婴儿期］；第二拨五十位教皇为*iuventus*［青年期］；第三拨五十位教皇为*senectus*［暮年期］，最后一拨五十位教皇为*senium*［衰老期］。对人的一生做四个阶段的划分被普遍采用，是因为它与一年四季、四大要素［土、风、水、火］以及四种体液［血液、黏液、胆汁、忧郁液］相对应（参见F. Boll, "Die Lebensalter", *Jahrbücher für das klassische Altertum*, XVI, 1913, p. 89ff.），但对人生的四阶段划分，只有在要么将中年细分为*adolescentia*［青春期］和*maturitas*［成熟期］或者青年期，要么将老年期细分为暮年期和衰老期的时候才能有效。

106 例如，Velleius Paterculus在他的《罗马简史》［*Historia Romana*］第一部分的结尾（I, 17）他评论到每个国家全盛期的短暂，说道："Hoc idem evenisse grammaticis, plastis, pictoribus, sculptoribus quisquis temporum institerit notis, reperiet, eminentiam cuiusque operis artissimis temporum claustris circundatam."（"注意到不同时期明显特征的人都会发现，语文学家、雕塑家、画家和雕刻师也是如此，那就是说，每个领域里的伟大成就都限制在极为有限的时间内。"）

图斯·弗拉维乌斯［Quintus Flavius］，在这个阶段他们征服了意大利；这是最激烈地充满男人与战斗的年代，因此这个阶段可以被称作他们的青春期。然后直到奥古斯都又有二百五十年，这个期间他们让整个世界臣服；这是帝国的初期，也可以说是帝国精力充沛的壮年期。从奥古斯都到我们这个时代，又差不多有二百年过去了。在这个时期［罗马人民］变老了，可以说是精力消退了，因为皇帝们没有精力了——除非他们在图拉真［Trajan］的领导下发挥出活力，为使老年的帝国凭着全部的希望而重又勃兴仿佛重回帝国的青春时代。[107]

257

不过，在将瓦萨里的观点与佛洛汝斯（以及其他的罗马历史学家从撒路斯提乌斯［Sallustius］直至拉克坦提乌斯［Lactantius］）的观点相比较时[108]，我们就被一个关键的差别所吸引。佛洛汝斯与撒路斯提乌斯十分符合逻辑地使人的*robusta maturitas*［精力充沛的壮年期］转而进入风烛残年的老人期，而拉克坦提乌斯甚至看到这个老人期后面还有第二个孩童期，最后才是寿终正寝，而瓦萨里讲述历史进程与人的不同阶段相比较时只是讲到“完美”的

---

107 *Epitome rerum Romanarum*, Preface; 比较Schlosser, *Kunstliteratur*, p. 277: “Siquis ergo populum Romanum quasi hominem consideret totamque eius aetatem percenseat, ut coeperit, utque adoleverit, ut quasi ad quendam iuventae florem pervenerit, ut postea velut consenuerit, quattuor gradus processusque eius inveniet. Prima aetas sub regibus fuit, prope ducentos quinquaginta per annos, quibus circum ipsam matrem suam cum finitimis luctatus est. Haec erit eius infantia. Sequens a Bruto Collatinoque consulibus in Appium Claudium Quintum Flavium consules ducentos quinquaginta annos patet: quibus Italiam subegit. Hoc fuit tempus viris armisque incitatissimum: ideo quis adolescentiam dixerit. Dehinc ad Caesarem Augustum ducenti anni, quibus totum orbem pacavit. Haec iam ipsa iuventa imperii et quaedam quasi robusta maturitas. A Caesare Augusto in saeculum nostrum haud multo minus anni ducenti: quibus inertia Caesarum quasi consenuit atque decoxit, nisi quod sub Traiano principe movet lacertos et praeter spem omnium senectus imperii, quasi reddita iuventute, revirescit.”

108 *Div. Inst.*, VII, 15, 14ff. (*Corp. Script. Eccles. Lat.*, IX, 1890, p. 633). Lactantius为了分期而引证了Seneca的言论（佛洛汝斯可能也受惠于Seneca）；但毫无疑问，他受影响最大的是Sallustius，根据后者的说法，罗马帝国的衰落从迦太基［Carthage］的最后臣服开始。这一说法显然解释了这一事实，即Lactantius与Seneca一道在将“壮年期之始”置于布匿战争［Punic Wars］之末时，还声称*prima senectus*［衰老初期］从同一事件开始。当然，他对分期问题本身没有兴趣；他只是想证实异教徒的历史学家们自己也承认罗马帝国不可避免的衰落。比较F. Klingner的杰出文章“Ueber die Einleitung der Historien Sallusts”, *Hermes*, LXIII, 1928, p. 165ff.。

壮年期：对于佛洛汝斯的人生四阶段（*infantia*［孩童期］、*adolescentia*［青春期］、*maturitas*［壮年期］、*senectus*［老年期］），瓦萨里只是认可三个上升的阶段。

这种在与人生阶段做比较时回避悲哀结果的做法，也能够在其他作者那里见到；但在这种情形出现时，总是能用具体的动机来解释。例如，当德尔图良［Tertullian］和圣奥古斯丁［St Augustine］避免将生物学比喻延伸到壮年期之后时，前者是因为他自己将"圣灵"［Paracletan］时代视为永恒的完美；后者则是因为不能接受上帝之城［City of God］的发展终究会走向老年期或是走向消亡。[109]

258

那么，瓦萨里又是以什么理由拒绝接受——或至少不予理会——天生被强行规定的衰落呢？答案就是，他对历史的思考也受制于一种信条，然而不是神学的信条。其历史观受制于人文学者坚定不移的信念：古希腊罗马文明已被自然暴力和偏执的压制所摧毁，但是在约一千年之后自发兴起的*età moderna*［现代阶段］中得到了"再生"。对瓦萨里及其同辈人而言，显然不可能的是使这一信念与自然衰落和死亡的观念相符合，正如他们不可能接受伟大时代兴衰之间的周期性交替观念一样（这一观念在焦尔达诺·布鲁诺的脑子里[110]，是以一种近乎神示的［visionary］方式出现的，在焦万巴蒂斯塔·维科［Giovambattista Vico］著名的*corsi*［兴］与*ricorsi*［衰］学说里则具体化为系统的理论[111]）。如果总体的古希腊罗马文明特别是古典艺术的消亡，不是由于灾难而是由于它们自己的衰老，那么，为它们的毁灭而悲伤就会像为它们的复兴而欢呼一样滑稽可笑。

259

109 比较 Kleinsorge, op. cit., pp. 5, 9。

110 布鲁诺对历史中循环运动的典型理解就是完全没有目标，即"历史规律"的地位，这种理解一直停留在一种神话的和极其情绪化的范围内。深深建立在其个人悲观主义之上的这种理解，是与晦涩的埃及符号联系在一起的（*Eroici Furori*, II, 1, 比较上文第161页及下页）和悲观的"神秘"预言（ibid., II, 3, and *Spaccio della Bestia trionfante*［*Opere italiane*, G. Gentile, ed.］, III, p. 180ff.）。

111 尤其比较B. Croce, *La Filosofia di Giovambattista Vico*, Bari, 1911, p. 123ff. (English translation by F. G. Collingwood, New York, 1913, Ch. 11) and M. Longo, *G. B. Vico*, Turin, 1921, p. 169ff.。

由此我们看到这么一种非凡的景象，早期基督教教会神父们的神学教义与文艺复兴时期历史学家们的人文主义教义导致了相似的结果；这两种情况下的历史阶段与人生阶段相比较，只有在这种相似点以止步于壮年期为前提时才能得到强调。所以瓦萨里可以使生物学的生长与衰退概念从属于一种精神“进步”的概念，而精神的“进步”又能得到外部因素的推进（例如通过自然环境或是通过重新发现罗马的古迹）[112]，但是基本上还是要依“艺术的性质”本身而定。[113] 这种乐观主义不再是基于宗教之上，但却具有某种令人不安的易变特质。正如我们从上文所引瓦萨里的言论中会知道的，大意是这种发展到了一个阶段时，“人们害怕衰退而不是希望有进一步的发展”，瓦萨里悲剧性地预感到即将来临的衰落。在他对米开朗琪罗的著名颂文——他说，如果有可能将米氏的绘画与最著名的希腊或罗马绘画做比较，肯定会证明就像他的雕塑作品那样同古代作品一样卓越[114]——背后，暗含着这么一个问题：在达到这种*divino*［卓越］之后，人们对其他的、不太重要的艺术家又能有什么期望呢？瓦萨里也许不需要回答这一问题，他是时代的典型代表，这个时代虽然表面上是自信的，却又十分缺乏信心且经常近乎绝望，他也并未被迫要回答这个问题。他将致使古希腊罗马文明衰落的责任推给了民族迁徙与破坏圣像运动［iconoclasm］，所以他也就没有必要断定自己所处时代的弊病是生来就有的。

无论瓦萨里的动机是什么，在将兴起与衰落的四阶段简化为三个阶段的上升趋势中，他得以把可能对所有历史进程有效的准生物学［quasi-biological］发展的概念，纳入有关灾变［catastrophe］的理论，该理论通过用外邦部落的破坏与基督教徒对绘画的敌意说明了一个具体事件，即“黑暗时代”的文化衰落。根据这个折中的方案，三个“阶段”（*età*）的进步在欧洲艺术的历史中发生过两次：第一次是在古希腊罗马时期；第二次是在“现代” 260

112　Schlosser, *Kunstliteratur*, p. 283.

113　引文参见第254页，注释100。

114　*Vasari*, IV, p. 13ff.

时期的14世纪初。在古代（瓦萨里没有彼时的建筑师名字可以提及），第一阶段的代表人物只有雕塑家卡那枯斯［Canachus］和卡拉弥斯［Calamis］以及几位“单色”画家；第二阶段的代表人物则有雕塑家米隆［Myron］和“四色画家”宙克西斯［Zeuxis］、波利格诺特斯［Polygnotus］和提马恩忒斯［Timanthes］；最后第三阶段的代表人物是波利克里托斯，“黄金时代的其他几位雕塑家”，以及大画家阿佩莱斯［Apelles］。[115] 但是在现代时期，每一媒介都能由具体的人名来代表，第一阶段从奇马布埃、皮萨诺父子［the Pisani］、乔托，以及阿诺尔福・迪・坎比奥开始；[116] 第二阶段有雅各布・德拉・奎尔恰［Jacopo della Quercia］、多纳太罗［Donatello］、马萨乔和布鲁内莱斯基；第三阶段——以出现擅长所有三门“以设计为基础的艺术”的“全才艺术家”而著称——先是由莱奥纳尔多・达芬奇宣告来临，在拉斐尔那里，尤其是在米开朗琪罗那里达到顶峰。

然而，这个醒目与巧妙的结构并非毫无裂隙，这些裂隙准确地标示出自发、自然生长与衰落理论开始和外部灾变理论发生冲突的那些地方。裂隙之一就是，瓦萨里承认古代艺术的衰落由甚至于外邦人到来之前即已存在的内部环境而定；[117] 另一条裂隙是，他意识到没落趋向的突然转变，即中世纪后期的*rinascimento*［复兴］，只能由意外出现了特殊个体的产生，可以说由不可抗力来解释。正是在这第二种情形下，我们遇到了乔万尼・奇马布埃，他“遵上帝之旨意出生于1240年，为的是向绘画艺术发出第一道亮光”[118]。他“的确仍然在临摹希腊人的作品”；但是“他在许多方面改进了这门艺术，因为他在很大程度上使绘画摆脱了粗野的风格”[119]。留给乔托的是“为后代人猛力地推开真理的大门”[120]，留给马萨乔和保罗・乌切洛［Paolo Uccello］的是要成

261

115 Schlosser, *Kunstliteratur*, p. 283里的排列不完全正确。根据瓦萨里的排列，波利格诺特斯属于第二阶段。

116 尤其值得注意的是the Introduction to the *Life of Niccolo and Giovanni Pisani* (*Frey*, p. 643; 引文参见Benkard, op. cit., p. 68)。

117 *Frey*, p. 170, line 23ff.

118 *Frey*, p. 389.

119 *Frey*, p. 392, 引文参见第252页。

120 *Frey*, p. 401f.

为最后的解放者和真正“到达巅峰的向导”[121]，奇马布埃仍然该被尊崇为“使绘画开始复兴的第一人”（“la prima cagione della rinouazione dell'arte della pittura”）[122]。

此时，处于这种相同情形的是建筑师阿诺尔福·迪·坎比奥。正如瓦萨里就奇马布埃说到，他的风格尽管仍然属于希腊手法却还是值得夸赞，因为他代表着“在许多方面做出的重大改进”，他也是用几乎相同的词语谈到阿诺尔福·迪·坎比奥，尽管他仍然远不如布鲁内莱斯基这位哥特式邪恶影响［Gothic dragon］的真正杀手[123]，“不过仍然值得在美好的回忆中得到颂扬，因为在如此黑暗的年代里，他向后来的人们展示出通向完美的道路”[124]。这就意味着，在瓦萨里看来，阿诺尔福·迪·坎比奥和奇马布埃，他们二人都是“无人理睬的改革者”，标志着他们各自专业的发展处于相同的阶段，他在一段话里说明不再完全哥特式的阿诺尔福[125]，与不再完全拜占庭式的奇马布埃之间这种相似之处时，所用的言辞几近于一个数学等式，他说道：“阿诺尔福对建筑艺术的发展所做的推进，就如奇马布埃对绘画艺术的发展所做的推进一样巨大。”[126]最终，我们发现他将这种历史平行进化［parallelism］简化为一 262

121 *Vasari*, II, p. 287. 值得注意的是，即使在此瓦萨里也把三门艺术看作一个整体：布鲁内莱斯基、多纳太罗、吉伯尔蒂、保罗·乌切洛和马萨乔，“eccellentissimi ciascuno nel genero suo”［每人都有自己的专长］，使艺术摆脱了粗野与幼稚的风格。

122 *Frey*, p. 402.

123 参见第248页，注释89。

124 *Frey*, p. 492: “Di questo Arnolfo hauemo scritta con quella breuità che si è potuta maggiore, la vita: perchè se bene l'opere sue non s'appressano a gran prezzo alla perfezzione delle cose d'hoggi, egli merita nondimeno essere con amoreuole memoria celebrato, hauendo egli fra tante tenebre mostrato a quelli che sono stati dopo se la via di caminare alla perfezzione.”（“我们已写了有关这位阿诺尔福的传记，尽可能地简明扼要，这是由于，虽然他的作品并没有在很大程度上接近当代完美的作品，但他仍然值得在美好的回忆中得到颂扬，因为在如此的黑暗之中，他向后来的人们展示出通向完美的道路。”）

125 瓦萨里的特点（也许是要把阿诺尔福的艺术放在稍高于“真正的”哥特式风格之上）是列举了一系列作品作为阿氏同代人或者更早些的作品，但实际上这一系列作品都是阿氏逝世之后的作品。瓦萨里将这些作品放在阿诺尔福生前，就可随意地说出这些作品“既不出色，风格上也不得体却只是庞大和豪华”。例如，帕维亚的卡尔特修道院始建于1396年，米兰主教座堂始建于1386年，博洛尼亚的圣彼得罗尼奥大教堂始建于1390年。参见*Frey*, p. 466ff.。

126 *Frey*, p. 484: “Il quale Arnolfo, della cui virtù non manco hebbe miglioramento l'architettura, che da Cimabue la pittura hauuto s'hausse....”有关这种等式——正如已提及的，只有在第二版的《名人传》中才得到完美的阐明，并最终延伸到包括雕塑家皮萨诺父子和镶嵌画家Andrea Tafi——参见Benkard, op. cit., p. 67ff.。

种直接的师徒关系[127]，甚至简化为在佛罗伦萨主教座堂的实际合作。[128]

于是，对于瓦萨里来说，阿诺尔福就是建筑界的奇马布埃，奇马布埃则是绘画界的阿诺尔福；由此这一等式给我们的问题提供了最终的答案。如果瓦萨里想要把自己的“奇马布埃”素描装入一副“风格上正确的”边框（他特别希望这样对待“奇马布埃”素描，考虑到他对这位“艺术复兴者”格外敬重，这个举动合情合理），那么他就得装上一副“阿诺尔福边框”而不是地道的哥特式边框。

所以瓦萨里设计的建筑样式，不用说表示出一些无意的年代误植

263 [anachronisms]。那个“门洞”的尖拱——他一定是极不情愿地设计了这个母题——就被贴上的木刻版画遮掉了它实际的尖顶。那一对尖塔，不管它们的一些卷叶饰和顶端饰，就呈现出十分非中世纪的模样，方尖塔[pyramid]放在托斯卡纳式壁柱上，连接二者的又是有点弧形的拱基石[impost block]。没有了哥特式小柱[colonnettes]，我们看到的是衬有墙条[wall strip]的壁柱。最后，束带层[stringcourse]用正宗的古典手法装饰，并且有力地在柱头上方展开，给人的印象是“现代的”檐枋而不是中世纪的*moulure*[上楣线脚]：瓦萨里不会说服自己去将柱头的叶饰延伸到柱头之外，他把柱头想象成某种专属支撑物的东西，而不是某种由支撑物与邻近束带层共同拥有的东西。不过，不理会这些年代误植，瓦萨里这个冒充的门洞，成了他编的《素描集》第一页的边框，也可以解释为通向*Tempio del disegno Fiorentino*[佛罗伦萨素描圣殿]的凯旋门，其中尚存的“哥特式”，是从他本人认定为阿诺尔福·迪·坎比奥设计的建筑物那里借来的：借自佛罗伦萨主教座堂、佛罗伦萨修道院[*Badia Fiorentina*]、圣克罗切教堂。

由此瓦萨里这个不显眼的边框在相对的早期便提供出证据，以证明对中世纪遗产的一种新态度的出现：它表明有可能不管媒介与手法，而将中世纪

---

127 *Frey*, p. 484, line 4ff.

128 *Frey*, p. 397, line 34ff.

的艺术作品解释为“时代风格”的标本。在瓦萨里连题词都要费力模仿时，他显然不是从审美的角度被哥特式字体所吸引（洛伦佐·吉伯尔蒂才是从审美的角度用*lettere antiche*［古字母］刻写“Cassa di San Zanobi”［圣扎诺比之墓］[129]），而是觉得连字母形式也要表现出历史特定阶段的特征与精神。瓦萨里没有受个人偏好的影响，也完全与完成边框或者重做边框的实际问题无关，264 所以完全不同于给圣彼得罗尼奥大教堂立面或是米兰主教座堂穹隆顶塔做的哥特式设计方案，他的边框标志着地道的艺术史方法的开始（这一方法与对政治、法律或礼拜仪式的文献研究截然不同），它集中于看得见的遗迹，并且以康德所谓“无利害关系的”方式进行的。大约一百年之后，这一专门关注对证据的保存、分类和解释的新方法，便导致产生出惊人准确的、为准备重建拉特兰宫圣约翰大教堂而制作的测绘素描稿。[130] 这一方法在18和19世纪的一些大历史学家的工作中也注定奏效。最终，这一方法还要给我们自己的研究活动限定方向。

意大利从未超越对哥特式风格的纯粹历史评价——也许除了那个值得纪念的时光之外，那时有意识的历史评价与无意识的偏爱，在这类艺术家如博罗米尼和瓜里诺·瓜里尼［Guarino Guarini］的身上融合了起来。由情感的驱使而引起并渴望达到创造一种自主［*sui juris*］风格的“新哥特式”［Neo-Gothic］运动，或是卡尔·弗里德里希·申克尔［Carl Friedrich Schinkel］不畏 265

129 *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten*, ed. J. Schlosser, Berlin, 1912, I, p. 48: “Euui dentro uno epitaphyo *intaglato di lettere antiche* in honore del sancto.”［为向此圣所表示敬意而**用古字母刻写**碑文。］

130 参见Cassirer, op. cit.。我们应该同意F. Hempel (*Francesco Borromini*, Vienna, 1924, p. 112) 将为拉特兰宫圣约翰大教堂壁龛所作的素描稿（Cassirer, Figs. 2–4）作者认定为Felice della Greca的判断。另一方面，他又离谱地断言画有中殿墙壁壁画的那张大幅素描（Cassirer, Fig. 8 and Plate）只不过是典型的“测绘素描稿”。Cassirer正确地指出复制15世纪早期的湿壁画——这种复制极为精确，能使我们确定湿壁画的年代误差在十或十五年内——对于重建这一建筑物的目的而言应该是实在没有必要的，只能解释为因对这一题材有着名副其实的兴趣。虽然这种兴趣就其有意识而为这点来说，也许完全只是一种“历史”兴趣而已，但毫无疑问的是，像Boromini和Guarini这样的艺术家都感受到对哥特式风格有一种无意识的赞同。圣伊沃教堂［S. Ivo］的螺旋塔［Spiral tower］，法尔科涅里宫［Palazzo Falconieri］的天顶，都灵［Turin］圣洛伦佐大教堂［S. Lorenzo］的穹顶，从形态学的角度看都不是哥特式，但在氛围上却是非常地哥特式。在这样的大师身上，“历史”兴趣与“艺术”欣赏——可以说是均等平衡的——根据场合分别起作用。

艰难试图创造出对哥特式与古式的综合[131]——这类事情只有在北方才可能发生，它们将*maniera barbara ovvero tedesca*［粗野的或德意志式的手法］看作是真正的艺术传统及其大部分精神本质。此时，尤其在英格兰和德语国家，我们见到了名副其实的“哥特式复兴”——不过，这一复兴试图重温过去，不是像文艺复兴时期那样以自信期盼的态度而为，却是以浪漫主义的怀念态度而为。

131 比较 August Grisebach, *Carl Friedrich Schinkel*, Leipzig, 1924, p. 134ff.。

附　论

多梅尼科・贝卡富米所作的两幅立面设计图以及建筑中的手法主义问题

一

多梅尼科・贝卡富米［Domenico Beccafumi］，人称梅凯里诺［Meccherino］，一从应该待了约两年的罗马回来，就去装饰锡耶纳"博尔盖西府邸"［Casa dei Borghesi］的立面，与此同时索多马［Sodoma］在巴尔迪宫［Palazzo Bardi］也忙于类似的差事："屋顶下用明暗对照法［chiaroscuro］去装饰一面饰带。"瓦萨里说道，

> 他绘出一些被人称颂的小人像；还在三排凝灰石窗户之间的空白处画上许多古代的神祇和其他模仿青铜的人像，用明暗对照法和敷色法，这些作品的水平一般，然而索多马的作品更受人称赞。这两幅立面都是在1512年完成的。[132]

132　*Vasari*, V, p. 635: "Sotto il tetto fece in un fregio di chiaroscuro alcune figurine molte lodate e nei spazi fra tre ordini di fenestre di trevertino, che ha questo palagio; fece e di color di bronzo di chiaroscuro e colorite molte figure di Dii antichi ed altri, che furoni più che ragionevoli, sebbene fu più lodata quella del Sodoma. E l'une e l'altra di queste facciate fu condotta nell'anno 1512."

这一被几位当地作家重复并普遍被研究贝卡富米的学者接受的叙述[133]，基本上得到了证实，不过有个细节因一份文献而有微小的修改：索多马在所说的那个时期装饰巴尔迪宫时，贝卡富米接受这项委托（如果他能在八个月内完成）不会早于1513年11月9日。[134]于是，如果我们接受这一假设，即这两个宫殿是同时装修，也可以说是在竞争的话，那么贝卡富米那些湿壁画的年代也应该确定在1513—1514年而不是1512年。

267

像这种类型和这个时期的几乎所有绘画一样，“博尔盖西府邸”的装饰作品已经完全被拆毁了，但是建筑物本身通过博尔盖西家族的盾形纹章［coat-of-arms］认得出来，它仍然还在该处（图版60）[135]；这建筑物加上瓦萨里的叙述，便使我们能将贝卡富米的装饰与藏于不列颠博物馆的一幅素描稿联系起来，素描稿上题有旧时的题词（“Micarino”），这可以有把握地认为就是他的作品（图版59）。这幅素描像从前那样毫无异样，显示的只是计划布局的一半；但是它所显示出来的准确地符合现存的建筑物：一座相当狭窄的四层楼建筑物（素描所示的三层都应该添加有包括一个入口或数个入口的底层），每层只有四个窗户，这些窗户的特征是直接建在主线脚［principal mouldings］上且比窗户上的墙面短。总的比例符合实际建筑物的比例，也是人们对*pensiero*［创意］的要求，这种创意通常都不按比例去画；维尼奥拉写道：“按比例画小设计稿精细到能用模数的方式将之放大，这不是建筑师的习惯；人们通常画小设计稿就是要展示出一种发明。”[136]

268

我们有理由把这一说法用在我们所见的贝卡富米素描稿上面，因为它呈现的不仅是为立面做绘画装饰的详图，而且是为立面建筑重建所做的方案。

133 参见L. Dami, “Domenico Beccafumi”, *Bollettino d'Arte*, XIII, 1919, p. 9ff.［M. Gibellino-Krascenninicowa, *Il Beccafumi*, Siena, 1933］。

134 G. Milanesi, *Documenti per la Storia dell'arte senese*, III, p. 69.

135 我真诚地感谢A. Warburg教授和Gertrude Bing博士，他们友好地帮助我辨认这一府邸并帮助我获得有关的照片。

136 Gaye, op. cit., II, p. 359（维尼奥拉给圣彼得罗尼奥大教堂官员们的信）：“Non e consuetudine d'architetti dar un picol disegno talmente in proportione, che s'habbia a riportare de piccolo in grande per vigor de una piccola misura, ma solamente si usa far li disegni per mostrar l'inventione.”

博尔盖西府邸原来是一座哥特式建筑，它是在16世纪得以“现代化”，这显然与贝卡富米的行动有直接联系。只有在那时它才能装上高檐口［cornice］（它超出了伦敦藏素描稿的上页边），也只有在那时它的哥特式窗户、现在还清晰可见的尖拱才能变得“新潮”，那就是给它们加上长方形边框和过梁［lintels］，还要如塞利奥为这种现代化而要求的[137]，将它们安排在中轴线上（图版61）。起初，用塞利奥的话说就是*qualchè disparità*［有点不一致］，上两层楼的窗户比起下层的窗户来太靠近壁角［corners］。

不过，府邸的业主并不是在每个方面都依从贝卡富米在伦敦藏素描稿里具体表现出的意见。如果画家要自主行事的话，那么束带层就会得到加强；窗户的净宽度也就不会扩大；尤其是，上两层楼的窗户就会向里面移动而不是下层的窗户向外面移动。总之，画家希望获得最大的可以画画的表面，但是业主的意愿倒是想要最大的室内采光和最小的费用。[138]

虽然有这些相对次要的不一致，但伦敦藏素描稿给我们描述的贝卡富米设计方案相当清晰，而我们不得不钦佩他用现代的*quadratura*［透视法壁画］外表遮掩实际依旧为中世纪立面的技巧。 269

首先，他缩小了窗户上面的净墙［dead wall］，靠的是加上画出来的檐口，这些檐口包括有成束的檐枋和经装饰的饰带，由此使得原初相当粗劣的横向分隔似乎变成了强有力的古典檐部。窗户之间的垂直墙条与壁角相联结［articulated］，以便给檐部提供支撑：成对的壁柱，由多立安式变为爱奥尼亚式和科林斯式，它们用来支撑檐枋，每一对壁柱又框成一个壁龛，每一龛［aedicula］都用来嵌入一尊瓦萨里在叙述中提到的“figure di Dii antichi ed

137　参见上文第229页。在讨论塞利奥有关现代化的建议时，Schlosser, *Kunstliteratur*, p. 364，过于强调了法国的具体环境。正如我们从博尔盖西府邸的情形而知，重建哥特式宫殿在意大利也是一个实在的问题。

138　伦敦藏素描稿对于贝卡富米有关重建底层的想法没有给予提示。但是我们可以假设他应该已经计划用中间单独一个门洞来代替四个拱形入口。人们可以看到在那时的佛罗伦萨和罗马，从多门洞到单门洞方案的持续发展（参见佛罗伦萨的the Palaces Pazzi-Quaratesi, Guadagni, Strozzi，以及Bartolini-Salimbeni，而不是Pitti, Riccardi, Rucellai；罗马的the Palazzo Giraud-Torlonia和the Palazzo Farnese而不是the Cancelleria），Serlio，p. 171，认为门洞布置在中间是习惯：“et mettere la porta nel mezzo, come è dovere.”［把门放在中间就是司职。］

altri”［古代神祇和其他人像］[139]——那些形象就像是米开朗琪罗和圣索维诺［Sansovino］的雕塑作品与拉斐尔《雅典学派》［*School of Athens*］里画的壁龛雕像结合而成。[140]

于是，净墙就被画成有错觉感的檐部与支撑件所掩盖了。这种画出来的建筑效果（其装饰再次让人想起圣索维诺在人民圣母大教堂［S. M. del Popolo］设计的墓室），凭借灵巧地运用透视法而得到强调：两侧有壁柱的龛以及那些檐部，用短缩法从下往上看起来，依据与人眼的距离而相继变得更为清晰，它们像是凸出到“真”墙的外边；换句话说就是，“真”墙像是退到画出来的建筑物后面。由此我们相信——或是应该相信——我们正朝着三个舞台布景［stage-sets］里面看，可以说檐部和龛使这舞台布景一个叠着一个并且加上了边框。因此窗户的边框就不再像是从“真”墙的表面凸出来，而像是从一面想象的背景幕里凸出来，那背景幕装饰有尚武的徽章和骑士格斗的场景；观者往往愿意把没有窗台的缺憾归于仰视［worm's-eye］的透视效果，正是这种视点使得它们消失在貌似伸出的檐口后面。

二

这位如此重构“博尔盖西府邸”立面的贝卡富米，还给我们留下了另一

139 伦敦藏素描稿的图像志并不清晰，但似乎受到维吉尔《埃涅阿斯纪》的启发，因为最上面的神龛里身着铠甲的青年像题有MARCELLVS，极为符合对这一人物的文字描绘参见*Aen.* VI, 861：

Egregium forma iuvenem et fulgentibus armis,
Sed frons laeta parum et deiecto lumina voltu.
［一位英俊的青年身着耀眼的铠甲，
却带着悲伤的面容和低垂的目光。］

140 第二层的那个雕像可以描绘成米开朗琪罗的《大卫》与拉斐尔《雅典学派》中阿波罗形象的综合。上层窗户之间的坐像姑且认作是西斯廷天顶画里的以赛亚［Isaiah］，它使人想起贝卡富米1515年制作的油画圣保罗即位［enthroned St Paul］；小天使们——部分让人想起米开朗琪罗画的幼女神像柱［infant-caryatids］，部分让人想起拉斐尔画福利尼奥的圣母［Madonna di Foligno］中米开朗琪罗式的圣婴——从风格上与贝卡富米早期作品里的小天使同源（除了圣保罗即位之外，另比较稍早些的*Stigmatization of St Catherine of Siena*）。

幅立面设计稿；这幅大约制作于十五年后的设计稿，展现出了一种完全不同的建筑概念（图版62）。这第二幅素描稿藏于温莎城堡[141]，它是为装饰一幢极朴实的、仅两层楼的房屋而作的详图，三层楼的假象只是由于一位不明智的雇员将两张不相干的纸粘在了一起。看起来像是底层的部分与上面两层没有关系，像是第二层的部分才是真正的底层，这层还有一个店铺。[142]店铺柜台的装饰画的是挪亚醉酒［Drunkenness of Noah］——也许是因为这个店铺属于一位酒商的；墙的两侧部分画成两个壁龛放置先知的雕像。第二层直接位于屋顶的下面，像许多大些的宫殿上层一样，只由一个小型的圆拱窗户来采光，我们见到，左边画的是奉献基督［Presentation of Christ］（台阶可能是受丢勒的木刻版画B. 20的启发）；右边画的是神秘的场景，如果靠近的三个人物不是女性（女性也许就是示巴女王［Queen of the Sheba］及其侍女拜访所罗门？），也许可解释为三天使向亚伯拉罕显灵［Appearance of the Three Angels to Abraham］。

271

这幅素描稿与为“博尔盖西府邸”作的设计稿极为不同。为“博尔盖西府邸”设计的绘制立面，其有节奏的安排反映出像坎切莱里亚宫［Cancelleria］或是吉罗-托洛尼亚宫［Palazzo Giraud-Torlonia］这种建筑给人的印象；这类绘制的立面符合文艺复兴盛期的标准，或者用沃尔夫林的话说，符合“经典”［Classic］风格而不是“古典”［classical］风格的标准，也就是说，它的构图由有关联结［articulation］的四项原则来主导：（1）各元素的轴向平等［axial isonomy］（不偏离垂直线）；（2）各元素的形式完整［formal integrity］（楼层之间不交叉、不重叠）；（3）各元素按比例相互关联［proportional interrelation］，意思是在普遍相关的部件如窗框和壁龛壁柱中，高度与宽度之间存在着相似的关系，而整体大约由$a:b=b:c$这个公式来决定（譬如，壁龛宽度与窗户宽度之比，即为窗户宽度与窗户间隔之比；窗户高度

141 Windsor, Royal Library, No. 5439. 我感谢H. Kauffmann教授让我注意到这幅素描稿。

142 例如参见the Palaces Raffaello-Bramante, Bresciano和dell'Aquila等处的类似店铺（Th. Hofmann, *Raffael in seiner Bedeutung als Architekt*, Zittau, 1909-1911, III, Plates III, XIV）。

与上部墙面高度之比，即为上部墙面高度与檐部高度之比，以及诸如此类）；（4）各元素的结构分化与合并［structural differentiation and consolidation］，意思是从结构的角度来看同属一类的，从审美上看也就是统一的。整个立面由数个“立体层”［relief layers］构成，它们被清晰地相互分开又被清晰地统一起来；272 它们通过纵深分层［stratification in depth］而表现出结构的功能差异：第一层，是独立的结构系统，由檐部和壁角冕所组成；第二层，是窗户之间的雕像；第三层，是窗框；第四层，是窗户上面的墙，它显然变成了背景幕的表面。

温莎藏素描稿明确地表现出完全不同的建筑概念。设计中底层的壁龛与上层的分割线没有轴向联系；店铺的拱门嵌入束带层，拱门的缘饰［archivolt］与束带层的线脚重叠；几乎没有固定比例关系的痕迹（艺术家打算用丰富和多变的装饰去覆盖表面，而不是靠有节奏的联结去安排表面），也很少有我称作的纵深分层。没有试图把独立的结构系统与同样独立的“背景幕表面”加以对比；恰恰相反，墙的实质，经过装饰而非经过联结，就结构而言仍然是个*ἀδιάφορον*（“无差别的物体”）。墙可以说被各种凹处和孔眼侵蚀了，还布满了各种隆起物和支托［consoles］，却似乎并未被分割成可分隔的表层，而是整个地被碾坏了。

于是，温莎藏素描稿中的立面显然是“非经典的”。但这个立面也没有展示出那些特点，它们依沃尔夫林的结论性阐述即为巴洛克风格的特征：巨大［colossality］、厚实［massiveness］、有机动态［organic animation］、各部分从属于一个主要的母题。我们只好将一个直到现在都往往专门用于再现性艺术的概念用于建筑：贝卡富米的温莎藏素描稿立面谅必会被描述成“手法主义建筑”［Mannerist architecture］。事实上，所有这些原则——松散的轴向关系、交错的形式、比例的缺失，最后是，一个同质的、未经联结的实体代替明确分层的结构——似乎都使之有别于为“博尔盖西府邸”所作的设计稿；而这些原则在蓬托尔莫、罗索［Rosso］、布龙齐诺或雅各布·德尔孔273 特［Jacopo del Conte］的绘画，尤其是贝卡富米本人的绘画中同样有效。正如再现性艺术中的手法主义源于（虽然绝不是仅仅）对人称“15世纪哥特式”

[Quattrocento Gothic] 的复活[143]，建筑中的手法主义也是如此，在某种程度上源于对“经典”风格准则内各种中世纪趋势的再发现；很明显，贝卡富米的温莎藏设计稿不仅保持，而且甚至强调了被分割的拱门，这拱门按古典和“经典”标准都是一个实在可憎的东西。

此时我们不可能阐明“手法主义建筑”的全部问题，更不用说讨论它了。[144]对我们来说，只有一个重要的问题，因为这个问题将我们带回到我们最初的话题：乔治・瓦萨里的著作和观点。有个直到约1920年还流行的历史观点，认为“经典的”文艺复兴风格持续发展成巴洛克风格，并且视所有“手法主义”作品为附带的方式或意外的结果；这一历史观点在讨论再现性艺术时得到了修正，那么这一观点在讨论建筑时也必须同样得到修正吗？我看没有这个必要。恰恰相反，也许正是过于自负地相信建筑、雕塑与绘画的绝对平行与同步发展，才是早期的艺术史著述对手法主义做出错误评价的主要原因。总的说来，意大利中部的，尤其是罗马的建筑，的确非常持久且不懈地从“经典”文艺复兴盛期风格发展成早期的巴洛克风格。如果对雕塑与绘画也做同样的推测却并不准确（这种推测源于一个古老的习惯，即在风格发展方面将建筑用作“万物的尺度”），如果我们有鉴于近来对手法主义的再评价而要轻率地改变自己对建筑发展的看法，我们就会犯类似的错误。在意大利中部包括罗马的再现性艺术中，手法主义潮流的势头曾如此之大，竟至容纳了具有独创性的、意大利北部一群人的出现和文艺复兴盛期倾向的蓄意复兴，进而保证早期巴洛克风格的胜利。不过在建筑领域，我们知道同样在罗马还有一个未中断的序列 [sequence]，这个序列从布拉曼特、拉斐尔和圣加洛开始，到维尼奥拉、德拉・波尔塔 [della Porta]、伦吉父子 [the Lunghi] 和丰塔纳 [Fontana]，之后到马代尔纳 [Maderna]，再后来到巴洛克盛期的几位大师。这个序列依然被认为是发展中人们会称作的主流，它的重要地位并没有因为手法主义建筑的存在而受到削弱。手法主义在意大利中部的 274

143 参见Friedlaender and Antal的文章，引文参见第224页，注释35。

144 参见上文第9页及下页提及的文献。

绘画中屡见不鲜，但在意大利中部的建筑中仍然是例外。

如果将文艺复兴艺术历史的背景作为一个整体来看，这种状态并不出人意外。意大利中部的建筑从一开始便坚决地背弃了哥特式，而哥特式的遗迹或复兴至少会成为手法主义占上风的条件之一。托斯卡纳和翁布里亚［Umbrian］的15世纪绘画——罗马的15世纪毫无绘画可言——可以大体上解释为以哥特式为基础的文艺复兴艺术，而托斯卡纳和翁布里亚15世纪的建筑，也同样可以大体上解释为以罗马式为基础的文艺复兴艺术。波蒂切利、菲利皮诺［Filippino］、皮耶罗·迪科西莫［Piero di Cosimo］或是弗朗切斯科·迪乔治［Francesco di Giorgio］等人栩栩如生的风格，使古代样式［antique］充满哥特式的情绪，或者换一句话说，使哥特式风格充满古典的活力；而这种风格天生就不同于极坚定依靠布鲁内莱斯基和阿尔贝蒂的建筑，因而建筑绝不会被手法主义风潮"夺去自己的支柱"。

由此，两个重要的客观事实就变得确信无疑了。第一，我们能够明白在意大利北部，在热那亚，尤其是在阿尔卑斯山以北的几个国家，文艺复兴建筑从未能达到真正的"古典"风格；如果人们要这么说，那它自始至终［*ab ovo*］都是手法主义的风格。它的全部作品几乎为"哥特式的身体穿上现代的服装"，一条独特的途径引导奥格斯堡伟大的埃利亚斯·霍尔［Elias

275

Holl］从面包屋［Beckenhaus］设计，经过军械库［Zeughaus］设计到市政厅［Town Hall］设计，这一途径既不代表从德意志式到意大利式的发展，也不代表如人们坚称的从与民族性格格不入，而是自身演进的手法主义，到早期巴洛克风格的发展，这一途径在意大利应该不可能存在。[145] 第二，我们能够明白手法主义建筑的确涌入佛罗伦萨和罗马的领地，但我们所讨论的那些当地的建筑物都不是由专业建筑师设计的，而是由擅长再现性艺术或装饰艺术的那类艺术家设计的。瓦尔特·弗里德伦德尔［Walter Friedlaender］曾清晰地辨别出，手法主义风格在庇护四世的乡间别墅［the Casino of Pius IV］

145　有关帕拉迪奥的地位，比较上文第237页及以下诸页。

（图版63）达到其顶点，并正确地推论出乡间别墅源自德拉奎拉宫［Palazzo dell'Aquila］，而手法主义风格代表着“对构造术的反动”[146]。我们现在才能明白它实际上代表着非建筑师的反叛：德拉奎拉宫的设计者拉斐尔是个画家，乡间别墅的建筑师皮罗·利戈里奥［Pirro Ligorio］也是一位画家（附带一说，他作为建筑师的建筑设计对古典样式没有显示出些微的兴趣，实际上表现出的是一种明显与手法主义风格相抵触的考古学看法[147]）。朱利奥·马佐尼［Giulio Mazzoni］是斯帕达宫［Palazzo Spada］的设计师，他还是画家和拉毛粉饰工［*stuccatore*］。在佛罗伦萨，手法主义建筑的主要倡导者是雕塑家巴尔托洛梅奥·阿曼纳蒂［Bartolommeo Ammanati］、画家兼舞台设计师贝尔纳多·布翁塔伦蒂［Bernardo Buontalenti］，以及最后是画家乔治·瓦萨里。

瓦萨里毫无疑问地想步米开朗琪罗的后尘而成为一位建筑师，但实际上他成为了米开朗琪罗从未跻身其中的手法主义者。[148] 贝卡富米的温莎藏素描稿与为“博尔盖西府邸”所作的设计稿迥然不同，恰如瓦萨里所设计的乌菲齐宫［Uffizi］（图版64），与他设计的潘多尔菲尼宫［Palazzo Pandolfini］或是维多尼宫［Palazzo Vidoni］那样迥然不同。近乎讽刺的是，米开朗琪罗以及瓦萨里对安东尼奥·达·圣加洛为圣彼得大教堂所做的模型破口大骂，那些责骂之词都可以更充分的理由用于瓦萨里自己的建筑作品（尽管这些作品就像他自己会说的，“考虑到时代的基本特征也确实值得赞扬”）：“……结构被太小的护墙条和构件切割得太过分了，圆柱也是如此，拱叠着拱、檐口叠着檐口。”[149]

276

146　W. Friedlaender, *Das Casino Pius des Vierten*, Leipzig, 1912, p. 16.

147　另比较B. Schweitzer, "Zum Antikenstudium des Angelo Bronzino", *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, XXXIII, 1918, p. 45ff.。

148　有关米开朗琪罗在建筑史中的地位，参见K. Tolnay, "Zu den späten architektonischen Projekten Michelangelos", *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, LI, 1930, p. 1ff.。笔者与Tolnay的看法相同，即米开朗琪罗的建筑风格不能归为“文艺复兴”“巴洛克”或是“手法主义”的类目之下，但必须被看作形成了“自身的风格阶段”。只是在他佛罗伦萨时期（1517—1534年）的一些建筑物中才有可能——与瓦尔特·弗里德伦德尔针对这个时期雕塑与素描所做的观察一致——看到手法主义潮流（毫不重要）的影响。

149　参见第226页，注释40。



第六篇

阿尔布雷希特·丢勒与古典遗珍

附　论　与丢勒有关的阿皮亚努斯《古代圣铭集》插图

希腊人和罗马人给予绘画艺术的那些荣誉与名声都在那些古代书籍里充分地显示了出来。然而它被完全遗失与藏匿了有一千多年；只是在过去的两百年里，它才又被意大利人重新发现。

——阿尔布雷希特·丢勒

阿尔布雷希特·丢勒［Albrecht Dürer］从15世纪末到16世纪初制作的那些作品，标志着文艺复兴风格在北方的开始。在一个比其他任何时代都更彻底疏远古典艺术的时代终结之时，一位德国艺术家为了自己和自己的同胞重新发现了古典艺术。这种完全疏远“希腊人与罗马人艺术”的做法应该比对它的重新发现更重要，这也许就是历史的必然。意大利艺术，在某种程度上能够通过相似［affinity］的方法回溯到古典样式；北方的艺术能够重现古典样式——即使实在必须——却只有通过对比的方法。而到了那个时代的末尾，所有将早期中世纪艺术与古典往昔的艺术连接起来的那些线索都不得不被切断了。

丢勒就是第一位感受到这种“距离之殇”［pathos of distance］的北方艺术家。他对古典艺术的态度，既不是继承人的态度也不是模仿者的态度，而是**征服者**的态度。对他来说，遗珍［antiquity］既不是依旧果实累累、繁花盛

开的园地，也不是墓碑和圆柱还能得以再用的一片废墟：它是一个必须通过一场井井有条的运动去重新征服的遭难“王国”。自他明白北方艺术只有通过改造规范才能透彻理解古迹的艺术标准之后，他自己便发起了这场对理论与实践的改造。根据他自己的评述，他的理论著作——失传“古书”的替代物——就打算要使“绘画艺术最终达到它早期的完美”[1]。他在《人体比例理论》[*Theory of Human Proportions*] 出版之前差不多三十年里，都尝试着制作一些古典动态中的古典人物，他如此这般并不是为了给自己的作品添加零星积累的战利品，而是打算（在那时也许是直觉地感受到而不是清醒地意识到）系统地使自己和本国同胞理解对人体固有的表现力与美的“古典”态度。

278

黄金时代的艺术“已完全遗失与隐匿了有一千多年”[2]现在却得以复兴，或者用丢勒的话说是“再生”（*Wiedererwachsung*）[3]，这一看法先出现在意大利[4]；意大利语也是这位纽伦堡大师接受知识与经验的来源，他希望借助意大利语来完成自己的文艺复兴课程。正如他的理论兴趣是由与一位意大利人的随意交谈而激起一样，正是这种理论兴趣使他一再转而研究意大利理论家的著述[5]，他也是这样借用意大利画家那些他本人十分赞赏的“裸体形象”（*nackete Bilder*）[6]、任何他能吸收的古典形式与古典动态。

本来是没有必要去强调意大利的文艺复兴这一中介角色的，但却有人反复地试图解释丢勒的“仿古手法”（*antikische Art*）是由于同希腊罗马雕像的直接接触。就在最近，这个观点得到了新颖且迷人的支持，那位作者在意欲使这位德国艺术家摆脱意大利的控制方面，比他所有的前辈都走得更远些。作者不仅认为丢勒是直接受到古典原作的激发，而且还要我们相信这些古典原作对丢勒来说在奥格斯堡就可见到[7]，而不是在博洛尼亚、帕多瓦或是威尼斯。

279

1 K. Lange and F. Fuhse, *Dürers schriftlicher Nachlass*, Halle, 1893, p. 207, line 7ff.

2 ibid., p. 181, line 25.

3 E. g., ibid., p. 344, line 16.

4 比较本书的上一篇文章。

5 参见E. Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, Berlin, 1915, *passim*；另比较本书的第二篇文章。

6 Lange and Fuhse, op. cit., p. 254, line 17.

7 M. Hauttmann, "Dürer und der Augsburger Antikenbesitz", *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, XLII, 1921, p. 34ff.

丢勒画亚当形象的原型，是意大利人对《观景楼的阿波罗》[*Apollo Belvedere*] 雕像的素描写生，抑或是一面平常的罗马浮雕，亚当的那个赫耳枯勒斯式拉弓姿势，是要追溯到波拉尤洛 [Pollaiuolo] 的作品，还是要追溯到古典的雕像，这些也许看来并不那么重要。但是存在一个有关原则的问题：我们必须问自己的是，与其说丢勒的作品是否因为古典原作的影响而实际产生，不如说这些作品是否因为古典原作的影响而可能产生——根据历史的情境来考虑，究竟是否有可能去推测古典样式会对一位15世纪的德国艺术家产生直接影响。而仅仅是为了对这一原则问题表明一种态度，我们就该去回顾那些实际的问题。

一　古典之殇

人体的表现力与美——这是文艺复兴时期的人们发现在古典艺术中已成现实的两个理想。但正如意大利的15世纪在能欣赏并沉溺于其"古典的宁静"之前[8]，是被古典样式的"悲剧性不安"[tragic unrest] 所感动和激起一样，丢勒也是在能见到《观景楼的阿波罗》的美之前，便为死亡与诱拐的狂热场景而欣喜若狂。俄耳甫斯之死、诱拐欧罗巴 [Abduction of Europa]、赫耳枯勒斯的十二件奇功 [Labours] 以及暴怒的海怪之战——选择这类题材便清楚地表明什么是丢勒最初所理解的古典手法；甚至在阿波罗身上，丢勒在这个时期所看到的，与其说是得胜的从容形象，不如说是紧张的劳累形象：丢勒不是把这位伟大的太阳神 [sun god] 表现成体态律动的姿势，而是表现成一个争斗的动态，这个动态受到一尊著名古典雕像的启发，那雕像表现的是小丘比特试图去拉开赫耳枯勒斯的弓。[9]

280

所有这些作品都以意大利的范本为基础，这些范本要么是已知的，要么是确定可以推断出来的。瓦尔堡能够将《俄耳甫斯之死》(素描L. 159)

8　A. Warburg, "Der Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance", 现参见A. Warburg, *Gesammelte Schriften*, Leipzig and Berlin, 1932, I, p. 175f.。

9　F. Wickhoff, "Dürers antikische Art", *Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung*, I, p. 413ff.

这幅作品里的主要母题追溯到伯里克利时代[10]，这个母题源于曼泰尼亚式［Mantegnesque］的原型，这个原型是通过意大利北部的一幅铜版画传播的，它很可能是受到诗歌文本的启发，例如很早就有人证明是波利齐亚诺的《奥菲欧》［*Orfeo*］。[11] 上面刚提到的那个“丘比特式阿波罗”（素描L. 456，本书图版65），临摹的不是古典原作，而是该原作的15世纪仿作［paraphrase］，这在一些非古典的特征上显而易见，如做作生硬的姿势、不自然弯曲的手指、颤动的垂饰［lappets］和缀丝带［ribbons］的垂褶［drapery］，还有十分讲究的靴子。[12] 以及同一张纸上画的《诱拐欧罗巴》，更是明显地源自意大利的油画或素描。

281

首先，丢勒的作品在所有基本特征上都符合我们在本书第一篇文章里引用并分析过的波利齐亚诺《比武篇》中那些绝妙的诗节。[13] 除了森林诸神萨梯和一些海怪之外——这些母题在整个文艺复兴时期都是常见的，它们作为*lito*

---

10 A. Warburg, “Dürer und die italienische Antike”, 现参见op. cit., II, p. 443ff.，另比较J. Meder, “Neue Beiträge zur Dürer-Forschung”, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XXX, 1911, p. 183ff., particularly p. 211ff.。这一母题可追祖溯宗到远至第三个千年期［公元前2000年］；例如参见开罗［Cairo］的门图霍特普［Mentuhotep］小型胜利浮雕。

11 参见相关参考书目，载M. Thausing, *Albrecht Dürer*, Leipzig, 2nd ed., 1884, p. 226 (English translation, F. A. Eaton, ed., London, 1882, Vol. I, p. 221)。近来的趋势不是把丢勒的素描直接与传到我们手上的铜版画相联系，而是把它们与可能是版画的上佳原型相联系（参见Meder, op. cit., p. 213）。

12 W. Weisbach, *Der junge Dürer*, Leipzig, 1906, p. 47f.; further, Meder, op. cit., p. 214, and Hauttmann, op. cit., p. 34. 在此对该画做简短的图像志讨论也许是合适的。面对阿波罗而立的是一位有胡须的男人，穿着东方的装束，手里捧着一颗颅骨，脚前有一本书和一口大锅。大锅上刻着LVTV. s，Bickhoff (op. cit., p. 417) 将之扩写成“*lutum sacrum*”，即“神圣的蒸气”，大锅与有胡须的东方人因此被认为与阿波罗的神谕有关，因为蒸气在神谕中起着重要的作用。然而*lutum*（“泥土、沃土、黏土、油灰”）一词绝不会是“蒸气”的意思。正确的文本是*lutum sapientiae*，这是炼金术的一个技术术语，用来指称一种特殊的油灰，这种油灰是用来密封炼金器具的（参见E. O. von Lippmann, *Die Entstehung und Ausbreitung der Alchemie*, Berlin, 1919, p. 43）；这种物质产生了歌德［《浮士德》里］的人造人［Homunculus］，今天依然“in einen Kolben *verlutiert*”［在封固的烧瓶里待蒸馏］。因此这一情景表现的是炼金工序，这情景十分符合那种奇异的服饰、书籍、沸腾的大锅和死神的头颅，这些都能使Ephrussi (*Albert Dürer et ses dessins*, Paris, 1887, p. 121) 得到正确的解释而不需要解读LVTV. s了。唯一的问题是，这个阿波罗从构图的角度来看与炼金术士联系得这么密切，那他是否从图像志的角度来看也与炼金术士有关呢？这不能肯定但绝非毫无可能。阿波罗-索尔，即太阳，对炼金术士来说代表着他想制造的贵重金属：“Die Sonne selbst, sie ist ein lautres Gold”（太阳本身就是纯金）。由此阿波罗形象既可以解释为炼金术士所追求的黄金的符号，也可以更具体地解释为一尊雕像，在这雕像的支持下行炼金之术。例如Rabelais曾嘲讽过这些奥秘的技巧，他超凡地描述过一座寺院，那寺院迷人地装饰着所有星辰的神祇形象，其中有一尊“福玻斯”［Phoebus］雕像就是用“最纯粹的”黄金做的（*Gargantua and Pantagruel*, V, 42）。

13 参见上文第80—81页。

［抚慰］与*mare*［大海］的拟人化形象几乎不需要解释——波利齐亚诺的诗句包含有丢勒作品里的全部特征：齐声恸哭的少女们、“鼓起又飘回的”长裙、“体贴的”公牛扭过头来[14]，尤其是女主角的姿势和动态。这位惊恐地蹲伏着的欧罗巴，其动态的意思几乎没有比波利齐亚诺的文字描写得更清晰的了：她回头向着她“可爱的同伴们”呼喊，她一只手扶着牛背，一只手抓着牛角，“她提起双脚像是担心会被海水打湿”。[15]　282

所以欧罗巴素描是通过文学上的关联而与意大利挂钩的。但是我们还必须假定存在着意大利来源的图像资料：如果丢勒只是依据文本描述，那结果会是多么彻底的北方模样，就如他的那幅《女神涅墨西斯》［*Large Fortune*］（铜版线刻B. 77），就题材来说，也是源于波利齐亚诺的一首诗[16]，但这幅作品在外表上的非意大利特征却令人震惊。然而，这幅欧罗巴素描上所见之意大利15世纪艺术的影响，在视觉方面则是显而易见：吹长号角的小天使[17]，　283

14　在其他差不多同时代的作品里（例如“Master I.B. with the Bird”作的铜版线刻B. 4，或是Francesco Colonna's *Hypnerotomachia*, Venice, 1499, fols. K IV或K V v. 木刻版画），公牛直直地向前望着，而欧罗巴的姿势也完全不同。

15　当然，波利齐亚诺的描述受到奥维德的影响；但是丢勒的作品不可能直接源于奥维德。首先，波利齐亚诺的诗节不仅根据最权威的章节［*locus classicus*］（*Met*., II, 870ff., Wickhoff的引用，op. cit., p. 418f.），而且还收集了几段零散的文字。例如，“鼓起又飘回的长裙”出自*Met*., I, 528；而提起双脚则出自*Fast*., V, 611f.，此外，该处把提起双脚描述成重复的短暂行为（“saepe puellares subducit ab aequore plantas”［女子不断把双脚提起］），而波利齐亚诺则把这一情景描写成某种程度上的固定姿势。其次，丢勒的素描符合波利齐亚诺文本的母题，也并不见于奥维德的文本，部分是由其他文献提供的：同伴们的恸哭以及——如果*nota*［注意］意指“公牛环顾”的话——公牛的“体贴”。再次，欧罗巴的右手应该抓住牛角，而左手应该撑着牛背，但是丢勒的素描刚好相反。这可以解释为波利齐亚诺只是提到“l'una”［一只手］和“l'altera mano”［另一只手］。顺便提一句，波氏的文本足以解释了丢勒素描中欧罗巴的特有动态，而Wickhoff却提出这个动态来自一面“Nike Tauroktonos”［斗牛士奈基］浮雕。Hauttmann推测这件雕刻作品当时就保存在奥格斯堡，作品表现的是“taurus qui vehebat nudam puellam *tensis bracchiis auxilium implorantem*”［公牛背上的裸女展臂求救］，所以可能充当了丢勒的范本，这种推测当然是站不住脚的，因为少女双臂“哀求地展开”这一母题并没有出现在丢勒的作品里。

16　K. Giehlow, “Poliziano und Dürer”, *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Künste*, XXV, 1902, p. 25ff.

17　例如比较威尼斯学院［Venice Academy］藏Bellini的所谓《有关天意的寓意画》［*Allegory of Providence*］。丢勒素描里的小天使们后来在铜版线刻B. 66和B. 67里得到发展，也似乎源于威尼斯画派；例如将B. 66里手持天球的守护神与Bellini《有关命运女神的寓意画》［*Allegory of Fortune*］里的吹长笛者相比较，这幅寓意画也藏于威尼斯学院。E. Tietze-Conrat (“Dürer-Studien”, *Zeitschrift für bildende Kunst*, LI, 1916, p. 263ff.) 试图将铜版线刻B. 66和B. 67追溯到古典浮雕类型，但明智而审慎地评价了历史状态，正确地假定有一种“将丢勒铜版画与古典原作联系起来的中间物”。

长着小圆头的小爱神［*amoretti*］[18]，悲伤的同伴们撕扯着头发、举摊着双臂惊恐地叫喊[19]——所有这些都是典型的意大利母题；还有背景中的那些小人物（顺便一说，它们夸张的恐惧姿势反复出现在那幅“阿米摩涅”［Amymone］铜版画上）[20]，无疑仿自那些穿衣暴露、双脚灵活的“仙女”［nymphs］，而仙女则几乎是15世纪那些未来的古典作品里必不可少的母题。[21]

284 于是，在《诱拐欧罗巴》里就像在《俄耳甫斯之死》中一样，丢勒通过追溯所谓双重迂回路［double detour］的方式而得以接近古迹：一位意大利诗人——在两幅作品的创造中都可能是波利齐亚诺——将奥维德的描述译成自己时代语言与情感上的方言[22]，和一位意大利画家，这位画家通过运用15世

---

18 比较H. Wölfflin, *Die Kunst Albrecht Dürers*, 2nd ed., 1908, Munich, p. 170。

19 例如比较Mantegna的铜版线刻《埋葬》［*The Entombment*］B. 3中左边第二个人物。

20 E. Tietze-Conrat (op. cit.) 把这个题材解释为“阿刻洛俄斯与佩里墨勒”［Achelous and Perimele］（Ovid, *Met*., VIII, 592ff.），这不符合事实，站在岸上的这位父亲丝毫不像那*feritas paterna*［凶恶的原型］无情地谴责销魂的女儿。恰恰相反，他急忙赶到岸边（比较木刻版画B. 131中奔跑的扈从［lansquenet］）欲搭救被诱拐的人，或至少是因为来得太迟而为她悲伤。事实上，奥维德明确地把阿刻洛俄斯描写成呈现公牛的模样（IX, 80ff.），一只牛角变成了丰饶角，而这就会防止把牛角误解为“鹿角”。

21 Warburg, “Botticellis Geburt der Venus...,” op. cit., I, *passim*, 尤其是pp. 21f. and 45ff.，该文中有许多文学的例子来说明仙女［*ninfa*］。这个词常常用于需要有古典意味地解释“处女的”或“深爱的”。

22 艺术家对神话题材的兴趣常常有赖于同时代作家的方言写作，这才是合乎常情的。例如波利齐亚诺的影响显见于Botticelli的《维纳斯的诞生》、拉斐尔的《伽拉忒亚》［*Galatea*］，以及意大利北方画家们画的俄耳甫斯（参见A. Springer, *Raffael und Michelangelo*, 2nd. ed., Leipzig, 1883, II, p. 57ff.; Warburg, op. cit., I, pp. 33ff., II, 446ff.）。要将丢勒的欧罗巴素描里的许多小海怪（如果在任何情况下都必须用文学上的相似物来解释的话）追溯到Lucian和Moschus也是没有必要的。不用其他的例子，我们可以引用一段对一面虚构的古典浮雕的愉快描述，参见于*Hypnerotomachia*, fol. D II v.: “... offeriuase... caelatura, piena concinnamente di aquatice monstriculi. Nell'aqua simulata & negli moderati plemmyruli semihomini & foemine, cum spirate code pisciculatie. Sopra quelle appresso il dorso acconciamente sedeano, alcune di esse nude amplexabonde gli monstri cum mutuo innexo. Tali Tibicinarii, altri cum phantastici instrumenti. Alcuni tracti nelle extranee Bige sedenti dagli perpeti Delphini, dil frigido fiore di nenupharo incoronati... Alcuni cum multiplici uasi di fructi copiosi, & cum stipate copie. Altri cum fasciculi di achori & di fiori di barba Silvana mutuamente se percoteuano...”（缩写词已还原成全拼并加上现代标点。）至于Colonna的这段令人愉快的意大利词与拉丁词混合而成的［Maccaronian］土话，能够理解为和翻译为如下的意思：“呈现在眼前的是……一面浮雕均匀地布满一些小水怪。在模拟的水里和在和缓的波浪里，［人们见到］半男半女长着卷曲鱼尾的水怪。它们优雅地坐在附着背部的卷曲鱼尾上，有几个裸女与水怪们相互拥抱。有些水怪吹着长笛，其他的演奏着奇怪的乐器。还有一些水怪坐在古怪的马车里，机敏的海豚拉着马车，水怪的头上顶着从容盛开的睡莲。……有几个水怪手持各种形状的花瓶，里面盛满着水果，还有斟满的丰饶角。其他水怪用蝴蝶花枝或是林仙须［*barba silvana*］花枝相互打逗。……”

纪的全套布景和道具［*mise-en-scene*］而视觉化地再现出上述两个事件，那些布景和道具包括森林诸神萨梯、海洋诸女神［Nereids］、众小爱神［cupids］、跑开的仙女、鼓起的长裙和松散的长发。[23] 只有经过这种双重转换之后，丢勒才能够挪借这些古典的素材。剩下的那些风景元素——树木与草地，山丘与房屋——才是独立于意大利原型以外的；而用*tätig kleinen Dingen*［活动的小东西］来填充空白之处，则自始至终都完全是北方的做法[24]，虽然那些"杂乱的小东西"有许多就是古典的森林诸神萨梯、女潘神［she-Pans］和人鱼海神特里同［Tritons］。

285

286

1500年，丢勒在《俄耳甫斯之死》和《诱拐欧罗巴》完成六年之后，制作出他唯一一幅描绘神话题材的油画（图版66）。作品表现赫耳枯勒斯射杀斯廷法罗湖的［Stymphalian］怪鸟，该作品可以被视为丢勒对古典遗珍所做最初回应的最终表现：它此时对他而言意味着崇高的裸体，强健的塑造而表现出的解剖学结构，有力的动态，肉体的激情。一般来说，丢勒受到波拉尤洛画的赫耳枯勒斯，尤其是《射杀马人涅索斯》［*Killing of Nessus*］的影响，

23 在这一方面比较，Warburg, "Botticellis Geburt der Venus", *passim*.（哈雷市［Halle］）的Carl Robert教授友好地告知于我，在古希腊罗马时期只有众女祭司［Maenads］才被表现成披着松散的长发，即使如此表现也只是在一个有限的时期。在意大利的文艺复兴早期，这一高度专门化的母题被普遍和热情地采用，以至在某种程度上变成了古典手法［*maniera antica*］的标志；甚至在临摹古典作品较准确的仿作里，文艺复兴时期的临摹者无端地加上被风吹散的头发和飘扬的长发（例如比较Warburg讨论的尚蒂伊城［Chantilly］所藏素描，op. cit., p. 19f.），或是在那幅著名的铜版画《阿里阿德涅与巴库斯》［*Ariadne and Bacchus*］里（*Catalogue of the Early Italian Engravings in the British Museum*, Text Vol., p. 44, Fig. A. V. 10），右边角落的人物应该与柏林浮雕里相同人物做比较（复制件参见R. Kekulé von Stradonitz, *Beschreibung der antiken Skulpturen*, Berlin, 1891, No. 850）。这种被Warburg注意到并强调的奇特癖好，将早期文艺复兴艺术与古典艺术以及当时的北方艺术区别开来。正如我们所见，古典艺术喜欢表现身体动态，但只有在出现众女祭司的异常情形下才加进飘扬的头发来加强这种效果。另一方面，晚期哥特式艺术十分热衷于线条本身生动的表现力，竟然将"被风吹散的"头发用于那种毫无身体动态迹象的人物；例如Schongauer画的平静的《聪明的童女》［*Wise Virgins*］（B. 77, 78, 81, 84），或是那位［第一位铜版画家］扑克牌制作师［Master of the Paying Cards］画的同样安静的《放荡女子》［*Wildendame*］。不过，意大利15世纪艺术将这一母题归纳为限于古典遗迹中的特殊题材，但另一方面又将其限定在用于表现实际身体动作的人物；哥特式晚期对线条动态的偏好得到了充分发挥的机会，但也只是在能有助于完成表现有机与身体动态这一古典目标之处。文艺复兴盛期的艺术，通过将一缕缕头发压缩成简洁的块面，而相当合逻辑地使"松散的头发母题"从线条动态转变为造型的表现方式，代表作就是拉斐尔的《伽拉忒亚》。

24 在这方面也比较Meder, op. cit., p. 215, as well as Weisbach, op. cit., pp. 36, 63f.；另比较下文第314页及以下诸页。

该作现在纽黑文［New Haven］贾夫斯陈列馆［Jarves Collection］（图版67）。[25]然而似乎不寻常的是，这幅意大利原型比起它的德国“派生物”来，在风格上受意大利15世纪传统手法与习性的限制要更加严格一些。在丢勒的这幅油画里，雅致的苗条让位于强健的刚毅；激动却又犹疑的姿态（扑与跑之间的中间位置）让位于强有力与明确的攻击性姿势，双臂绷紧，一条腿有力地移向前面，另一只脚稳稳地踏在地面。波拉尤洛画的人物好像只提供了一个草图，丢勒则给这个草图填满了立体的体积和功能性的力量，而马克斯·豪特曼［Max Hauttmann］教授要在古典样式本身寻找这种更高贵、有人会说是更古典的人体造型的来源，这倒是个妥切的想法。不过，并不是古典原作而是对这种原作的意大利式转化，才使得丢勒因这种影响而能够“超过范本”。还非常巧合的是，正是波拉尤洛本人扮演了中介的角色。

丢勒在1495年部分地临摹过波拉尤洛的素描，现已不复存在，但是最初构成部分系列作品中不同身体部位的素描未有散佚，它表现的是劫掠萨宾城的女人［Rape of the Sabine Women］。丢勒的素描（L. 347，本书图版68）表现的是两个肌肉发达的男人——说得更确切些，除了手臂和头部的位置不同，就是同一个男人被画成了正面和背面——每个男人的肩上都扛着一个女人。波拉尤洛画的这幅人物素描，根据的是古典雕塑中极受欢迎的一种类型：更强烈地激动不安、根据基本的*pictore anatomista*［解剖学家画家］标准的精心制作以及——独特地——从不自然的悲哀层面转移为好色之徒的层面，波拉尤洛着迷的古罗马人，在两个面重复了《赫耳枯勒斯肩扛厄律曼托斯山的野猪》［*Hercules Carrying the Erymanthean Boar*］，这幅作品之所以为我们所熟知，是因为有许多的古典浮雕[26]和雕像[27]。正是通过波拉尤洛的转化[28]，

287

25 参见Weisbach, ibid., p. 48ff.，附有复制件。

26 参见C. Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs*, III, 1, Berlin, 1897, Pl. XXVIIIff., especially Pl. XXXI。

27 例如参见Clarac, *Musée de Sculpture comparée*, No. 2009。

28 另一幅油画从前也归属于波拉尤洛，根据的便是一尊古典雕像，华盛顿国立美术馆藏《大卫》［*David*］（Warburg, “Dürer und die italienische Antike”, op. cit., II, p. 449）现归属于Andrea Castagno（参见Warburg, ibid., p. 625）。

而不是人们所以为却从未有过的、在奥格斯堡直接接触到罗马原作（图版69、70）[29]，丢勒才对这种古典类型变得熟悉起来。就如他将1495年的素描里出现的裸体背面运用于约1500/1501年制作的铜版线刻《赫耳枯勒斯》[*Der Hercules*]（B. 73），他也如此将这个人体——方向相反——运用于1500年的一幅油画里的赫耳枯勒斯形象；[30] 这种双重与几乎同时的再转化 [reconversion] 大概是要表明丢勒明白这个人物最初的神话学意义。在某些方面这幅油画比那幅铜版画甚至更为准确地近似素描。例如，注意脚部的位置和像右脚的短缩法以及脸部的面相特征这类有意义的细节：挺拔的鹰钩鼻上面明显的沮丧神情；圆而突出的前额；还有竖起的眉毛给人一种紧张和费力的印象。

288

在一幅丢勒于差不多同一时期制作完却很可能没有印制的木刻里——为康拉德·策尔泰斯 [Conrad Celtes] 1502年出版的《爱情四书》[*Quatuor Libri Amorum*] 制作的木刻插图之一——我们可以看到他对1495年的素描中另一人物的类似处理，就是正面的人体。这幅木刻（正文插图12）表现的是阿波罗追求达佛涅 [Daphne]，该作品基本上根据的是归属于利贝拉莱·达韦罗娜

29 Hauttmann, op. cit., p. 38ff., 就认为那尊赫耳枯勒斯雕像——正面与背面的复制件——参见Petrus Apianus, *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis... Petrus Apianus Mathematicus Ingolstadiensis et Bartholomaeus Amantius Poeta DED.*, Ingolstadt, 1534, pp. 170, 171，由奥格斯堡的富格尔家族 [the Fuggers] 所拥有，尽管他也承认Beatus Rhenanus有关富格尔家族藏品的描述（1531年）并未提及任何赫耳枯勒斯雕像，而阿皮亚努斯 [Apianus] 木刻版画的圣贤集 [legend] 却有理由表明（事实上的确表明），富格尔家族的成员之一Raimund曾经允许人们复制他的素描藏品，其中就有这尊雕像的画像。不过，为了使丢勒1500年在奥格斯堡有一个古典的《赫耳枯勒斯》雕像供其审视，豪特曼提议将这尊阿皮亚努斯复制的雕像认定为原属于波伊廷格 [Peutinger] 的一尊*imago marmorea* [大理石雕像]。波伊廷格在1514年提到过，这尊雕像"就在其住所"且"新近从罗马带回"，按照豪特曼的说法，该雕像应该在1531年到1534年间逐渐变成了富格尔家族的藏品。这种假设几乎不可接受。首先，如果这尊阿皮亚努斯复制的雕像曾经为富格尔家族在公布藏品时期所拥有，那为什么Beatus Rhenanus没能以明确的方式提及这件作品呢？其次，即使我们承认作品拥有者可能出现变化——波伊廷格一生里并非毫无可能——我们又如何相信一尊在1514年被说成*nuper allata* [新近提及的] 雕像早在1500年便归他所拥有？第三，阿皮亚努斯复制的作品出现在"意大利古迹" [Italian antiquities] 的类目之下。结论就是，1514年提到的《波伊廷格的赫耳枯勒斯》[*Peutinger Hercules*] 并不与阿皮亚努斯复制的雕像完全一样，而"富格尔的赫耳枯勒斯"也绝不存在。

30 铜版线刻B. 88里的扈从也确定无疑源自素描L. 347（*Ausstellung von Albrecht Dürers Kupferstichen, Kunsthalle zu Hamburg*, 21 May 1921, G. Pauli, ed., p. 7）。在这两种情形下人物当然都是方向相反的。油画里的赫耳枯勒斯也是这样，画中的反转不是由于机械的版画印制过程所导致的，而可以解释为需要将弓放在弓箭手的左手中。



图12 阿尔布雷希特·丢勒（画坊），《阿波罗与达佛涅》，木刻版画，
出自康拉德·策尔泰斯，《爱情四书》，纽伦堡，1502年

［Liberale da Verona］的一幅细密画。[31] 但是丢勒以他在油画里处理赫耳枯勒斯

290 形象的相同意图和方式，而画得胜过了这个意大利原型；[32] 而此处使得这种改进成为可能的范本，也是仿波拉尤洛《劫掠萨宾城的女人》的临摹品。不足为怪的是，就如陶辛［Thausing］注意到的 [33]，木刻中的阿波罗形象看起来

31 MS. in Wolfenbüttel，复制件载Paolo d'Ancona, "Di alcuni codici miniati" (*Arte, X*, 1907, p. 25ff., p. 31)，Hauttmann的引证参见op. cit., p. 38。策尔泰斯《颂诗曲》［*Melopoiae*］和《贡特尔的史诗》［*Guntherus Ligurinus*］（二书同时在1507年出版）中出现的Parnassus木刻版画里阿波罗形象，顺便一说，也是根据相关的原型；参见同一写本里的一幅细密画，复制件载Paolo d'Ancona, p. 30。

32 "丢勒的范本［即Wolfenbüttel细密画中的阿波罗形象］那种轻快的动态，修长、瘦削的形象只用右脚尖踮在地上，丢勒把这个形象改成有力的、弓箭步的姿势，右脚稳稳地踏在地上，看得见宽度的左脚向后面伸直。"（Hauttmann, op. cit., p. 38.）

33 Thausing, op. cit., p. 279 (English translation, I, p. 272).

"就像油画中反向的赫耳枯勒斯"。

丢勒在所有这些情况下都可以说是主张古典遗珍的目标而反对15世纪的艺术目标。他的意大利范本一方面展示出清秀、纤巧的形象，这些形象由书写式的轮廓线构成，呈现出紧张的活力，这种形象完全符合15世纪的艺术趣味；另一方面，这些形象由于其实在的体态、立体的造型和迟缓的气力，因此又近似于古典雕像的风格。丢勒意识到并强调了这些古典的特质——就赫耳枯勒斯这个形象来说，丢勒到了让古典主义者波拉尤洛与原始手法主义者波拉尤洛相互争斗的地步。但是这一现象不能使我们对事实视而不见：丢勒能如此这般用古典风格来对抗15世纪风格，恰恰是15世纪本身使他能见到古典风格。如果有可能让这位德国艺术家重新将意大利人的惯用语翻译成古典样式的语言，那他就该把这种可能性归功于他"改进过的"那些意大利人。15世纪本身使丢勒认识到如何超越这个时代。[34]

二 古典之美

291

1500年的这幅油画《赫耳枯勒斯》，代表着丢勒寻找英雄之殇的最高成就；但是1500年还标志着他开始试图重现那种"双重解释"[double herme][35]的另一面，古迹便是假托"双重解释"的名义而为文艺复兴时期的人们，即阿波罗崇拜者 [Apollonian] 所敬重。我们知道，是威尼斯人雅各布·德·巴

34 使人惊讶的是豪特曼真差点就没有抓住核心问题。他正确地观察到策尔泰斯的木版画和油画里的赫耳枯勒斯除了意大利原型的直接影响之外，还必定有着古典雕像的影响；他也正确地推测到丢勒可使用的一幅素描，画的是猎获厄律曼托斯山野猪的"正面与背面"的古典赫耳枯勒斯形象。但是他忽略了一件事，即这幅素描实际上流传到了我们的手上：它就是素描L. 347，画的是经波拉尤洛"转化过"的赫耳枯勒斯。即使从纯粹的风格角度看，这幅素描都比阿皮亚努斯的木刻版画要更接近于丢勒最后的定稿。例如将阿皮亚努斯《赫耳枯勒斯》（图版70）的背面与丢勒油画（图版66）相比较，我们会注意到版画里的躯干并没有那么地猛力向前；前腿不太明显地弯曲着；另一条腿的膝盖也没有绷紧；短缩脚的画法非常不同；背部最重要的部分被狮子皮遮盖着。我们应该推断出来，第一，丢勒并未受到阿皮亚努斯木刻复制的赫耳枯勒斯雕像的影响；第二，他不能对这些木刻版画本身负责。其他归属于他的阿皮亚努斯插图也是如此，这个问题将在附论（第330页及以下诸页）里得到证明。

35 我从Warburg, op. cit., p. 176那里借用了这个贴切的说法。

尔巴里［Jacopo de' Barbari］通过向丢勒展示人体比例方面的几幅素描，而使后者意识到“美的问题”，丢勒也是依靠巴尔巴里的铜版画来支持自己起初的理论研究。丢勒是从对维特鲁威一无所知开始的，他凭借本质上为哥特式的几何方法来从事研究，所以一开始便把自己限制于女人体，使用巴尔巴里的古典化人体做样板；只是到了稍后一些时候，他才将自己的工作延伸到“完美男人体”的比例与姿势方面。

这些男性人体标志着丢勒进一步接近了古典遗珍：他们的比例以维特鲁威准则为根据，这一准则也许是由于一位人文学者朋友而引起他的注意，有一段时间，该准则也使他对自己那些女人体的比例做出修正[36]，而男人体的姿势则仿效《观景楼的阿波罗》姿势，因此他们一般都被称作“阿波罗群像”[37]。由于《观景楼的阿波罗》——该雕像约于1496年在罗马被发现，而丢勒只有通过意大利的素描才能对之有所了解——原先的标志物在当时无法查明，所以丢勒起初没有将它解释为用弓或羊皮盾［aegis］征服邪恶的“普通”阿波罗，而是解释为健康之神［god of health］阿波罗；之所以被认作健康之神阿波罗，是因为他手持的标志物是蛇和高脚杯［goblet］，这个人物也许是要设定为“医治者阿波罗”［Apollo Medicus］或是“埃斯枯拉皮俄斯”［Aesculapius］（素描L. 181，本书图版75）。于是他把健康之神变成了太阳神索尔［sun-god Sol］，威严地手持节杖和日面［solar disc］（素描L. 233，本书图版76），丢勒最初在铜版画里想把这个人物表现成一个单独的形象。但在要实现这一想法之前，他开始熟悉了巴尔巴里的铜版画《阿波罗与狄安娜》

292

36　有关丢勒先期研究女人体比例以及后来（但短暂）的修正以符合维特鲁威准则，参见Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, p. 84ff.。《斜卧的裸女》［*Reclining Nude*］（素描L. 466，注明年代1501年），她的姿势仿效所谓《阿米摩涅》（铜版线刻B. 71）的姿势，丢勒在可能见过现已遗失的古典雕像《客耳刻》［*Circe*］之前便熟悉这个姿势，她“nuda incumbebat innixa dextro bracchio”［倚靠着赤裸的右手臂］，大致确定了维特鲁威准则——要求胸部的比例是正方形而不是长方形——侵扰这一早期体系的年代，这一体系是基于早期的一些实例，如素描L. 37/38，L. 225/226（注明年代1500年）以及R. Bruck, *Dürers Dresdner Skizzenbuch*, Strassburg, 1905, Pls. 74/75。

37　E. Panofsky, “Dürers Darstellungen des Apollo und ihr Verhältniss zu Barbari”, *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, XLI, 1920, p. 359ff.［将素描L. 181解释为“医治者阿波罗”而不是K. T. Parker建议的“埃斯枯拉皮俄斯”，“Eine neugefundene Apollzeichnung Dürers”, ibid., XLIV, 1925, p. 248ff.。——作者补注］

[*Apollo and Diana*]，并因为该作品的影响而把索尔形象转变成了“普通的”阿波罗，还在他身旁加上了一个狄安娜。[38]最后他放弃了所有这些想法而放置一个古典形象来服务于圣经主题：最终的结果就是1504年的《人类的堕落》[*Fall of Man*]（铜版线刻B. 1，本书图版80），图中男性美与女性美的示例便并置于一个典型样式的构图里面。

293

那么，丢勒的“阿波罗群像”一开始画的是埃斯枯拉皮俄斯或是医治者阿波罗，结果画成了亚当。但这绝不是用来否认的理由，就像豪特曼所做的那样，《观景楼的阿波罗》的影响有利于罗马的《墨丘利》[*Mercury*] 雕像，后者在1500年前后不久发现于奥格斯堡，并且变成了著名人文学者康拉德·波伊廷格 [Conrad Peutinger] 的藏品（图版71）。[39]

是这尊“奥格斯堡的墨丘利”（现藏奥格斯堡马克西米利安博物馆 [Maximilian-Museum]）还是《观景楼的阿波罗》才是丢勒“理想男人”的原型，这个问题显然无法通过与《人类的堕落》里亚当形象的比较来回答；我们记得，亚当形象标志着“阿波罗群像”发展的尾声，这个形象正如被沃尔夫林所观察到的[40]，把丢勒之前画的一些人像姿势与巴尔巴里《阿波罗》的姿势结合在一起了。[41]相反，我们必须从这一发展的起点开始，也就是说，或者从“索尔”素描L. 233开始，要不，或者是从“埃斯枯拉皮俄斯”或者“医治者阿波罗”素描（L. 181）开始，我们有理由将这幅素描视为整个系列的最早成分。这幅素描，一方面必须与《奥格斯堡的墨丘利》相比较，另一方面又必须与《观景楼的阿波罗》相比较；在仔细观察后者的时候，我们不应该查看现代的照片，而应该查看当时可能会引起丢勒注意的画稿，当然不

38　把索尔（短发、手持节杖与日面）改变成“普通的”阿波罗（蓬松着头发、手持弓和箭），这一改变被记录在徒手修改的一幅“自动摹图”里（素描L. 179）。1505年，丢勒又回到阿波罗与狄安娜的主题，在铜版线刻B. 68里依据的完全不同的基本原则；比较Panofsky, ibid。

39　Hauttmann, op. cit., p. 43ff.

40　Wölfflin, op. cit., p. 366.

41　所以亚当形象“稳重的站姿”并不能说明没有《观景楼的阿波罗》影响，同他的头转向另一面一样。有关亚当形象与阿皮亚努斯《古代圣铭集》[*Inscriptiones*]，p. 422里复制的木刻版画的关系，参见附论，第330页及以下诸页。

是出现在《埃斯科利亚尔修道院素描集》[*Codex Escurialensis*] 第53面对折页 [folio] 上的侧面像[42]，而是同一部手稿里第64面对折页上出现的正面像（图版77）。[43]

294 从这一比较来看，丢勒"亚当之前的"[pre-Adamite] 那些人像，不管我们认为是"埃斯枯拉皮俄斯"还是索尔，都显然跟《观景楼的阿波罗》相像，反而不像是《奥格斯堡的墨丘利》。它们与《观景楼的阿波罗》相同的是：首先，双臂呈现特有的平衡——抬起的左手与下垂的右手相呼应；其次，头朝向非承力的腿一面；最后，尤其是站姿，可以被描述为优雅的步幅而不是静止的姿势；[44] 在这方面，丢勒的人物动态与《埃斯科利亚尔修道院》素描更为相似，而不太像雕像原作。不应该反对的是，他可能从任何其他古典人物那里借用了这个站姿，这种站姿通常叫作对应法 [*contrapposto*]：《观景楼的阿波罗》虽然看起来有些奇怪，但是它相当地特殊与罕见，不能随意地、可以说尤其是被《奥格斯堡的墨丘利》所替代。在这件相当平庸的作品里，双臂是下垂的；头朝向承力的腿一面而不是非承力的腿一面；活跃的、大跨度的步幅不见了，我们见到的却是漠然的静止状态，非承力的腿只是稍微地挪向一边，几乎根本没有朝向后面。在丢勒的那些人物和《观景楼的阿波罗》那里都明显岔开的两条大腿，在这件作品里却几乎是平行的；双脚置于差不多与正平面相同的角度，与它们在地面上的相关位置没有明显的区别。所以丢勒不可能用这种方式来演绎《奥格斯堡的墨丘利》，因为他的演绎与之不符的那些特点，又恰恰与《观景楼的阿波罗》相符合。

295 无可否认，在某些方面，丢勒画的"埃斯枯拉皮俄斯"和索尔，的确不同于《埃斯科利亚尔修道院》素描：严谨的正面胸部、显示肌肉的方法、双脚的短缩法，以及明确减弱有节奏的动态（例如右边的轮廓线沿着几乎挺

42 H. Egger, *Codex Escurialensis*, Vienna, 1906.

43 第二幅画稿显然被素特曼忽略了，他坚称，能给丢勒提供理想人像范本的《观景楼的阿波罗》写生素描，"应该完全不同于所有已知的描绘这一雕像的古代画稿"——这一说法，顺便一说，除了《埃斯科利亚尔修道院素描集》之外，还会被Nicoletto da Modena制作的一幅铜版线刻（B. 50, *c.* 1500）驳倒。

44 双脚的这一姿势对丢勒而言的重要性是显而易见的，这个姿势在素描L. 233里通过投影而得到强调。

拔的、垂直的笔迹而不是波浪形的柔软曲线）。这些差别——顺便一说，与《奥格斯堡的墨丘利》相比也会存在——却并不是无法解释的。正面胸部是几何结构图式的必然结果，这一图式被丢勒用于我们讨论的所有人像里[45]，而其他一些差别，我认为也可用已知丢勒当时能得到并使用的一幅铜版画的意外影响来解释：安德烈亚·曼泰尼亚［Andrea Mantegna］的《执酒瓮的酒神祭司》［*Bacchanal with the Vat*］（B.19，本书图版79）。这幅铜版画近左页边的地方展示出一位酒神祭司的形象，他右手拿着丰饶角，左手伸向一串葡萄。这个人物给人的印象，似乎在丢勒的想象中与《观景楼的阿波罗》给人的印象相互结合在一起了。正如丢勒发现，必须根据波拉尤洛的《劫掠萨宾城的女人》来超过其油画赫耳枯勒斯的意大利范本，并改进自己的木刻阿波罗与达佛涅[46]一样，他也发现，必须根据曼泰尼亚画的苗条的人体（反过来又反映出对古典雕像的印象）来超过他可得到的任何描画《观景楼的阿波罗》雕像的意大利摹本。[47]由于在那时对古典作品的“考古式”写生素描里，画家们并没有太多地关注解剖学细节，所以可以说《观景楼的阿波罗》的素描摹本只能提供一个**略图**［*schema*］，这个略图就不得不从其他的原始资料那里获得补充。在这一类解剖学的细节里如膝关节、轮廓线处理，尤其是脚部的设计，丢勒由此都依循着曼泰尼亚的铜版画，这幅铜版画就像与其成套的那幅《与赛利纳斯在一起的酒神祭司》［*Bacchanal with Silenus*］[48]一样，应该早在1494年或是1495年便为丢勒所知；所以在他设计“阿波罗群像”的时候，脑海里萦

296

45 有关这一问题，比较L. Justi, *Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken Albrecht Dürers*, Leipzig, 1902, and above, p. 131。

46 这种“双重刺激物”在丢勒的作品里绝非罕见。例如参见他的《阿米摩涅》与曼泰尼亚的《海怪之战》［*Battle of the Sea Monsters*］（丢勒的临摹见素描L. 455）左边一群人，以及与巴尔巴里的铜版画《胜利女神》［*Victory*］的关系；或是他的铜版线刻B. 75（“四个女巫”［*Four Witches*］）与巴尔巴里的铜版画《胜利女神与名誉》［*Victory and Fame*］，以及他自己的写生素描的关系，后者汇集在素描L. 101里（E. Schilling, “Dürers vier Hexen”, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXXIX, p. 129ff.）。

47 也许是狄俄尼索斯［Dionysus］形象（尤其比较Clarac, op. cit., No. 1619b）。Fischel教授让我注意庞贝城威提乌斯之家［Casa de'Vetti］中的一幅壁画，该壁画里有与曼泰尼亚的酒神祭司甚至相同的丰饶角母题；酒神祭司这一人物的另一变体可能在文艺复兴时期已为人所知。

48 铜版线刻B. 20；比较丢勒的素描L. 454。

绕着的恰好就是这幅《执酒瓮的酒神祭司》。他把酒神祭司的丰饶角用在了三个不同的地方：为皮克海默［Pirckheimer］所作的藏书票［Bookplate］（木刻版画B. app. 52）、《爱情四书》的献词页［dedication page］[49] 以及一幅女人体比例习作上[50]——也就是说，在制作于1500年左右的作品里，其中有一幅在题材和时间上尤其接近于"阿波罗群像"中最早的那些部分。[51]

不过，假如丢勒对"完美男人体"的比例与姿势做出理性解释的最早尝试是根据《观景楼的阿波罗》素描写生摹本，那为什么结果却不是以"普通的"阿波罗形象出现呢？这个问题也许看起来自相矛盾，答案是：正因为它根据的是《观景楼的阿波罗》素描写生摹本。由于原作的双手遗失，所有正面画像中的箭筒［quiver］无法辨别[52]，正如丢勒和他的那些人文知识顾问能够知道的，《观景楼的阿波罗》只有一个标志物认得出来：他身后那条明显滑上树干的蛇。丢勒与他的朋友们都不能因误解这条蛇而受到责怪——正如我们所知，阿波罗［杀死］的大蛇皮同［Python］是被古代临摹者加上去的[53]——它作为健康的著名标志，有同等的权利属于"医治者阿波罗"和埃斯枯拉皮俄斯。[54]

297

所以甚至连丢勒最早的"理想"形象的图像志，也似乎证明而不是否认它们来源于《观景楼的阿波罗》。[55] 丢勒并没有出远门去结识古典样式，古典

49 木刻版画P. 217；比较A. Lichtwark, *Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance*, Berlin, 1888, p. 9。

50 Bruck, op. cit., Plates 70/71；有关这幅素描的年代，比较Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, p. 90, Note 1。

51 丢勒的保姆加特纳祭坛画中的圣乔治形象，是豪特曼试图追溯到《奥格斯堡的墨丘利》的另一人物，这一形象也可以回溯到曼泰尼亚画的森林诸神萨梯，圣乔治形象中的所有东西丢勒都可以从奥格斯堡的雕像那里学到；从构图的角度来看，圣乔治的那条恶龙无疑更类似于萨梯的丰饶角而不是墨丘利的钱袋［*marsupium*］。另比较下文第325页，注释125。

52 例如参见本书图版77。

53 W. Amelung, *Die Sculpturen des vatikanischen Museums*, II, Berlin, 1908, p. 257.

54 有关对大蛇的一个严重得多的误解，参见Apianus' *Inscriptiones* (fol. 6) 的附录，该处的一幅《掐死毒蛇的幼年赫耳枯勒斯》［*Infant Hercules Strangling the Snakes*］被解释为［被蛇缠死的］"拉奥孔的次子"［*The Second Son of Laocoön*］。

55 的确如此，丢勒直到较晚的时期才画"普通的"阿波罗；但他根本不画墨丘利——除了素描L. 420和L. 652之外，这两幅素描不是源出奥格斯堡的雕像，而是源出Hartmann Schedel临摹Cyriacus of Ancona的一幅素描。《观景楼的阿波罗》本身没有出现在阿皮亚努斯的《古代圣铭集》里，这可以解释为这项计划基本上是有关铭文的全集，其中的插图并不自认为完全，仅限于碰巧在手边的插图材料（参见阿皮亚努斯自己的评论，第364页）。

样式出远门结识了丢勒靠的是意大利的中介。[56]

三 古典遗珍与中世纪："全能者赫利俄斯"与"公正的索尔"

298

在我们考虑丢勒的那些表现行星［planetary］太阳神的作品时，丢勒就古典遗珍而论的独特处境便是问题的焦点。甚至在他打算把行星太阳神表现成异教众神之一员、使其具有阿波罗式的华丽美貌（图版76）之前，丢勒就已经在一幅约1498年制作的铜版线刻（B. 79，本书图版82）里画过他，这幅铜版画给救赎与报应［redemption and retribution］这一基督教信念提供了表达方式。虽然这一异教图像——在形式与内容方面都是古典的——以《观景楼的

299

56 我也不同意豪特曼的论点，他认为木刻版画B. 131（《骑手与扈从》［*The Rider with the Lansquenet*］）源出一块罗马墓碑，人们直到1821年都还可以见到这块在奥格斯堡一条小街上的墓碑，墓碑图示参见Marx Welser, *Rerum Augustanarum libri VIII*, Augsburg, 1594, p. 226 (Hauttmann, op. cit., p. 40)。即使这件1594年前无人提及的作品早在一百年前［1821年］便为人所知，但它与丢勒的木刻版画有关联的说法却不太靠得住。的确，这幅木刻必有一个范本，而这个范本被调了个方向（虽然骑手用左手抓缰绳本身绝非罕见）；但是这个范本就在丢勒自己的作品里。在一幅名叫《世间乐事》［*The Pleasures of the World*］的素描（L. 644）中间地面上，见到一位动态几乎相同的骑手，同样有一只狗和一个奔跑的男人陪伴，那男人虽然装束和装备不同，但在所有其他方面都与木刻中的第二个人物相像。毫无疑问，这幅木刻版画便是从这个小型的三组合发展而来的；三组合被丢勒挑来用作先于《天启四骑士》［*Four Horsemen of the Apocalypse*］创作的单幅作品。另外，所有那些据称丢勒木刻特有的评判标准，实际上都是北方艺术真正特有的（例如参见，除了无数的铜版画、油画和印章里的那些表现方式之外，还有Adam Krafft制作的小型圣乔治浮雕，复制件载G. Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst*, II, Berlin and Leipzig, 1921, No. 340）。连伸出的手臂朝向背部这一姿势，在北方的艺术作品里要比在这块罗马墓碑里有着更为相似的图例（罗马墓碑里的这个姿势不像是一个富于表现力的姿势，而像是一个纯粹的骑士动作）。我们尤其发现，在表现关于三活人与三死人的传说［the Legend of the Three Quick and the Three Dead］这类作品里（比较下文第355页及以下诸页），举一个大约是同时代的例子，藏于柏林版画与素描博物馆［Kupferstichkabinett］的一幅细密画（复制件载K. Künstle, *Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten*, Freiburg, 1908, Pl. IIIa），里面三个小伙子被三个可怖的死尸挡住道时，其中一个小伙子以恐惧或反感的类似姿势策马而去。丢勒的发明极可能来自这类在15世纪末特别流行的作品；他的素描也像这幅表现关于三活人与三死人的传说的细密画一样告诫人们，除了没有头脑的年轻人既不会躲避死亡，也不会因死亡而沉浸于哲学对话，只是——不为他们所知——被潜在的死亡所威胁。

除了上述之外，豪特曼的意见基于年代学理由也是靠不住的。木刻版画B. 131不可能注明年代为约1497年以后——牛津藏素描［Oxford drawing］甚至早于它一两年的时间——但是丢勒所谓首次逗留奥格斯堡的时间，按照豪特曼自己编撰的年表是直到1500年才能成行（op. cit., p. 37）。第一次去奥格斯堡的旅行，顺便一说，纯粹是推测而已；Jacob Fugger的肖像画必须排除在相关的讨论之外，因为这是一件1518—1520年的作品；除了所有风格上的因素外，参见柏林版画与素描博物馆藏的那幅初稿（L. 826）上题写的年代（1518年）。

阿波罗》的意大利15世纪素描写生稿为依据，而这幅写生稿似乎在纽伦堡为丢勒所拥有，但是这一基督教图像——在所有方面都完全是中世纪的——又反映出一件哥特式雕塑给他的印象，而这件雕塑在威尼斯吸引了他的注意。因此十分奇怪的是，丢勒从随处可见古希腊罗马原作的意大利带回家的，却是受到中世纪作品启发的灵感；在家乡，他只能依据文艺复兴时期对古典范本的素描写生，却领悟到古典样式的意义而制作出一件充满真正的古典情绪的作品。

太阳神赫利俄斯［Helios］或索尔不同于阿波罗，在伯里克利或者柏拉图时代的古希腊宗教里并没有扮演过太重要的角色。但由于亚洲和埃及的影响，他在希腊化时代上升到了最为高贵的位置。各门艺术用奇妙的神庙和无数的偶像向他表示敬意，热诚的祷辞献给了他：*῞Ηλιε Παντοϰϱάτοϱ, ϰόσμου πνεῦμα, ϰόσμου δύναμις, ϰόσμου φῶς*（“全能的统治者、世界的灵魂、世界的力量、世界的光芒”）。[57] 延续有数百年的发展达到必然的高潮，则是在［罗马皇帝］奥勒良［Aurelian］宣称“永不可征服的太阳”［Never-Vanquished Sun］（*῞Ηλιος ἀνείϰητος*, “*Sol Invictus*”［永不可征服的索尔］）是罗马帝国的至高无上的神之时。[58]

正是按照这种解释，与狄安娜并置的太阳神，才出现在丢勒的素描L. 233（图版76）里：骄傲地挺立着，高贵而均衡的比例，优美的仪态，节杖使他变得庄严——一位真正的全能者［Pantokrator］。这位太阳神即使按照图 300 像志也是完全古典的；事实上，正是在其图像志方面——也**仅仅**是在其图像志方面——丢勒的素描似乎像是反映出了古典样式的直接影响。正如我们所见，对他来说，要把《观景楼的阿波罗》解释为太阳神［solar divinity］，并非理所当然之事；没有专家的指导，他也不会知道中世纪后期的节杖与古节杖（*σϰῆπτϱον*）之间的差别，古节杖就本身而言是一根“棍棒”［staff］，而不

57 F. Cumont, “Mithra ou Sarapis kosmokrator”, *Comptes Rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1919, p. 322.

58 *Idem, Textes et Monuments figurés relatifs aux Mystères de Mithra*, Brussels, I, 1899, p. 48ff. 另有，H. Usener, “Sol invictus”, *Rheinisches Museum für Philologie*, LX, 1905, p. 465ff.。

是丢勒时代的统治者们手上抓着的那复杂难懂的物件。我还要提出，将《观景楼的阿波罗》表现为全能者赫利俄斯这个笼统的想法，以及把节杖画成像根简单的长棍并在端头加上石榴状饰物这一具体的概念，这都是古钱币给予丢勒的启发。[59]在帝国时期的钱币上，太阳神出现有无数的变体：以胸像的形式，如“驷马战车”[in quadriga]的御者，还有装扮成礼仪用雕像。此时他被特别地设计成永不可征服的索尔，他举起右手表示庄严的祝福[60]，左手则拿着宝球[orb]、鞭子[whip]或者是闪电箭[thunderbolt][61]，而在小亚细亚的，尤其是在弗里吉亚[Phrygia]和卡帕多西亚[Cappadocia]的钱币上，他另外还拿着端头饰有天球或果实的节杖。当丢勒放弃了“埃斯枯拉皮俄斯”或是“医治者阿波罗”的变体，并向有学问的朋友询问另一种可能的解释时，那些朋友会轻易地叫他参考这类的钱币；甚至到了四百年之后，伟大的德国学者赫尔曼·乌泽纳[Hermann Usener]也认为，表现永不可征服的索尔的一些作品与《观景楼的阿波罗》之间有着一种“家族式的相似”。我复制了一枚艾泽尼斯[Aizenis]城的硬币（图版78）[62]，它在所有方面都与丢勒的素描相符——除了这么一个事实，丢勒依照中世纪的传统[63]，用日面替代了太阳宝球：古典样式的至尊姿势对他来说便不再可见了。[64] 301

59 我想感谢Bernhard Schweitzer博士让我注意到这一领域。

60 有关这一举止的意义，参见F. J. Dölger, *Sol salutis*, Münster, 1920, p. 289。

61 有关钱币上太阳神索尔的不同类型，参见Usener, op. cit., p. 470ff.。

62 *British Museum, Catalogue of the Greek Coins of Phrygia*, Barclay V. Head, ed., 1906, Pl. V, 6 (Text, p. 27); 另比较来自卡帕多西亚Caesarea城的钱币（*British Museum, Catalogue of the Greek Coins of Galatia, Cappadocia and Syria*, Warwick Wroth, ed., 1893, Pls. VII, 12; IX, 6, 7; X, 6, 14; XI, 11; XII, 3）。

63 例如参见本书图版83表现的索尔；另有F. Saxl, "Beiträge äu einer Geschichte der Planetendarstellungen", *Der Islam*, III, p. 151ff., Fig. 15, 右上。

64 在表现太阳神与皇帝在一起的时候，是皇帝接受节杖和宝球，为皇帝加冕的太阳神则只好拿着鞭子：比较君士坦丁大帝[Constantine the Great]的钱币，复制件载Hirsch, *Numismatische Bibliothek*, XXX, 1910, No. 1388。丢勒开始变得甚至熟悉更为稀有的古钱币也不出人意外。由于古钱币所具有的历史意义与铭文意义以及相对容易获得，它们都是德国人文学者们特别喜爱的收藏品。有关波伊廷格的收藏，参见Hauttmann, op. cit., p. 35。Pirckheimer也拥有“相当可观的古希腊罗马钱币收藏”的说法在他的传记（主要由其曾孙Hans Imhoff III整理）里得到证实，这篇传记作为导论载Pirckheimer的*Opera*, M. Goldast, ed., Frankfurt, 1610。Pirckheimer写过一篇钱币方面的记叙文*De priscorum numismatum ad Norimb. monetae valorem aestimatione* (*Opera*, p. 223ff.)，并打算出版从Julius Caesar到Maximilian I的全部皇帝名单，丢勒应该依据皇帝们的钱币而作过插图（*Opera*, p. 252ff.）。

古代晚期的宗教经验与星体［astral］神秘主义有着极为密切的关联，且完全深信太阳神的全能，以至新的宗教观念无法得以接受，除非新的宗教观念要么从开始便被赋予了太阳的含义——就像［光明之神］密特拉［Mithras］崇拜那样——要不然就在事后获得这种太阳的含义——就像基督教那样。基督注定要战胜密特拉；但即使基督能获胜也只能是在——更确切些是因——基督崇拜汲取了太阳崇拜的一些极其重要的特征之后，这种汲 302 取的过程始于他的出生之日（12月25日）[65]，直至暴风雨将他送到（启示录里的）天堂。[66] 基督教会［the Church］本身从一开始便赞成基督与太阳的这种结合；但在这一过程中，基督教会先是反对宇宙论的［cosmological］[67] 太阳神，并最终用一位道义上的太阳神替换了他：永不可征服的索尔变成了公正的索尔［*Sol Iustitiae*］，“永不可征服的太阳”变成了“公正的太阳”［Sun of Righteousness］。[68]

要完成这种替换并不困难。第一，异教信仰本身常常会将有形的太阳精神化为“超感觉的赫利俄斯”［intelligible Helios］[69]；第二，太阳神很久以前便被赋予了“法官”的角色[70]；第三，且最重要的是，“太阳”与“正义”相等能够得到先知玛拉基［Malachi］一句格言的证实，即“Et orietur vobis timentibus nomen meum Sol Iustitiae”，“但向你们敬畏我名的人必有公义的日头出现。……”今天我们往往会比喻性地解释这类句子；而在早先的几百年里，这类句子具有十分清晰的字面意义。“公正的太阳”所表现的与其说是不具人格的正义概念，不如说是有人性的太阳神——或是太阳半神［solar

65 参见H. Usener, “Sol invictus”, p. 465ff.; idem, *Das Weihnachtsfest*, Bonn, 1899 (and 1911), *passim*。

66 参见F. Boll, *Aus der Offenbarung Johannis*, Leipzig and Berlin, 1914, p. 120。

67 比较上文所引Heliopolis的祭司们的祷辞，p. 299。

68 Usener, “Sol invictus”, p. 480ff.; Cumont, *Textes et Monuments*, I, p. 340ff., 尤其是p. 355f.。

69 有关“超感觉的”*Ἥλιος*，参见O. Gruppe, *Griechische Mythologie* (*Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft*, V, 2), II, 1906, p. 1467。

70 “法官”的作用早已被认为是巴比伦人的太阳神Šamaš的属性，由此行星索尔［planet Sol］在阿拉伯的作品里偶尔配有一把剑（比较Saxl, op. cit., p. 155, Fig. 4）。这一类型甚至间或反复出现在德国（比较A. Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, III, *Die Drucke von Johannes Baemler in Augsburg*, Leipzig, 1921, No.732）。

daemon］——以法官的身份；[71]圣奥古斯丁不得不竭力地告诫人们，不要把基督与索尔画等号的做法推至于重陷信奉异教的地步。[72]但公正的索尔这个老套路具有的那些极为异教徒的含意，使其增添了富有诱惑力的情感作用；自公元3世纪以后，它便是教会修辞学［ecclesiastical rhetoric］里最流行和有效的比喻［metaphors］之一；[73]这个比喻在布道［sermons］与赞美诗［hymns］中发挥了主要的作用；[74]它直到今天在礼拜仪式［liturgy］中都占有一席之地；[75]对于基督教早期的信徒而言，这个比喻就是"胜利的祷文"，他们被这胜利的祷文"感动得近乎如痴如醉地狂喜"。[76] 303

公正的索尔作为基督教概念——这一概念无视其扎根于巴比伦人的占星术、希腊罗马人的神话和希伯来人的［Hebrew］预言书——在古代晚期人们心中与永不可征服的索尔这一异教概念相矛盾，这两个概念在阿尔布雷希特·丢勒的想象中也是如此矛盾。但是在新近产生的基督教时代，圣经的索尔取代了异教的索尔，而在文艺复兴时代，异教的索尔又取代了圣经的索尔，直到这两个概念达到最终趋同为止——这一情形发生时，丢勒在已将阿波罗式的太阳神转化成亚当之后，又在几幅版画（例如木刻版画B. 45、本书图版81）里将亚当改观成复活的基督，并且容许救世主与［太阳神］"福玻斯"的这种类比，在印于一幅版画背面的诗里得到强调。[77]

---

71 "那时虔诚的民众并不总是注意到早期基督教神学家们那些隐晦的差别，而遵照异教的惯例，将正统做法留给上帝的那种崇敬给予了白天里那颗光辉灿烂的星星，这才真是令人惊讶吧?"（Cumont, *Textes et Monuments*, p. 340.）

72 ibid., p. 356.

73 ibid., p. 355. 另有J. F. Dölger, op. cit., p. 108。

74 Dölger书中的例子参见ibid., pp. 115, 225。

75 Usener, "Sol invictus", p. 482.

76 ibid., p. 480.

77 ［另参见铜版线刻B. 17和木刻版画B. 15。木刻版画B. 45的反面印有这首诗（作者Benedictus Schwalbe，又称Chelidonius），文本中提到：

Haec est illa dies, orbem qua condere coepit
Mundifaber, sanctam quam relligione perenni
Esse decet domino coeli Pheboque dicatam.

（转下页注）

304 铜版线刻B. 79（本书图版82）通常被称作“**法官**”或是“**正义**”。[78]不过，“正义”一般都画成女人，偶尔还画有翅膀；那我们又如何解释狮子、火焰光轮和“法官的”双眼发出的三道火舌呢？

一旦我们意识到丢勒铜版画的主题是公正的索尔，并明确设计成世界末日［Apocalyptic］的复仇者而非仁慈的法官，且因此而极其符合15世纪晚期的基本精神，那么，上述所有的问题就会得到答案。我们甚至能说出将这一解释传递给丢勒的文学来源，即佩特汝斯·柏耳科里乌斯（［法文名］皮埃尔·贝尔叙尔［Pierre Bersuire］）的《道德大全》，其《道德寓意化的奥维德》曾在前面两篇文章里提到过。在针对现已熟知的基督与太阳之间的同一性做了冗长的阐述之后，这部作为中世纪后期最流行书籍之一的神学词典，其对公正的索尔做出的描述，若不是写于一百五十多年前，简直就像是对丢勒铜版画的文字解释。在柏耳科里乌斯的《大全》由丢勒的神父安东·科贝格尔［Anton Koberger］于1489年印制、第二版（1499年）面世时，恰恰正是丢勒制作这幅铜版画的时间，他更应该早已熟悉这段描述了：

> 而且我要说一说这太阳［即“公正的太阳”］，**他**在行使最高权力时就会炽热如火，也就是说，**他**在做审判时，**他**在必须严格与严厉时……因为他必须凭借正义与严厉而极其激烈和冷酷。由于太阳位于太阳轨道中央时，换句话说就是在正午的时刻，是最炽热的，而当基督出现在天与地的中央时，也就是说在做审判时也是最炽热的［注意占星术概念*medium coeli*（正午）与神学概念*medium coeli et terrae*（天与地的中央）相等同，假设为法官的位置］。……在夏天，当太阳在狮子宫［Lion］时，

305

（接上页注）

Qua sol omnituens cruce nuper fixus et atro

Abditus occasu moriens, resplenduit ortu

（“这一天造物主开始创造世界，根据多年的信仰，造物主把世界献给了天堂之主和福玻斯。看得见一切的太阳这天附在了十字架上，太阳西沉于黑暗时它便隐藏起来和消失掉，当太阳升起时它又壮丽地再次出现。”）——作者补注］

78 引导性素描［preparatory drawing］L. 203。Thausing试图把这幅铜版画解释为对各种启示录母题的不连贯组合（op. cit., I, p. 319［English translation, I, p. 310］），这未能充分注意到丢勒的意图。

他就使芳草在春天因太阳的热度而曾茂盛过的芳草枯萎。基督也是这样，在审判的激烈时刻，他就像一个狂暴如狮子般的男人；他会使那些罪人无地自容，会毁灭那些人在世上曾享受过的荣华富贵。[79]

上述言辞使我们明白，中世纪晚期人们的想象力是如何被世界末日的异象搅乱，与此同时，又是如何充满了那些由日益强烈涌入的阿拉伯与希腊化占星术所唤起的观念，使公正的索尔这一古代形象恢复了令人害怕的活力。早期基督教时代的人们仍然能用阿波罗式的美貌使其形象化的那个太阳，此时在具有了行星半神职权的同时还获得了最高法官的权威：他被想象成*judex in iudicio*［出庭的法官］且还是*sol in leone*［狮子宫的太阳］（狮子宫是太阳的黄道"宫"［mansion］，他在那里"到达权力的顶峰"），作为燃烧的天体他"炽热如火"，作为世界末日的复仇之神他又"冷酷与严厉"。

只有丢勒才有能力将这一概念转化成图像。他能够如此是因为，就如他在制作《启示录》［*Apocalypse*］和《客西马尼园的祷告》［*Agony in the Garden*］那样[80]，他有胆量如实地限于追求崇高这一风格的准则之内。他把柏耳科里乌斯文本中的*inflammatus*［炽热如火］，表现成他曾用于圣经插图中"他的眼目如同火焰"那样明显的火舌。[81]他把天体的位置*quando est in leone*［在狮子宫时］图解为一个人物像坐在神座上一样地坐在狮子身上；为了把基督-索尔［Christ-Sol］描绘成*homo ferus ac leoninus*［狂暴如狮子般的男人］，

306

79　*P. Berchorii dictionarium seu repertorium morale*, 1489年和1499年初次印刷于纽伦堡，之后经常重印，"索尔"条目下："Insuper dico de isto sole［sc., iustitiae］, quod iste erit inflammatus, exercendo mundi praelaturam, sc. in iudicio, ubi ipse erit rigidus et severus... quia iste erit tunc totus fervidus et sanguineus per iustitiam et rigorem. Sol enim, quando est in medio orbis, sc. in puncto meridiei, solet esse ferventissimus, sic Christus, quando in medio coeli et terrae, sc. in iudicio apparebit... Sol enim fervore suo in aestate, quando est in leone, solet herbas siccare, quas tempore veris contigeat revivere. Sicut Christus in illo fervore iudicii vir ferus et leoninus apparebit, peccatores siccabit, et virorum prosperitatem, qua in mundo viruerant, devastabit."

80　素描L. 199，木刻版画B. 54。

81　参见木刻版画B. 62，画中火舌的数量减为两条，因为只是双眼而非整个面庞被描述为"tamquam flamma ignis"［眼目如同火焰］（《启示录》1:14）。铜版画里法官脚下干枯的植物可能暗指"太阳神使之枯萎的芳草就如基督使之无地自容的罪人"。

丢勒把**他**变成了丢勒自己所言之“狮子般的男人”[82]：丢勒赋予**他**一种既狂暴又可怕的表情，这种表情使**他**的面容诡异地类似于这动物——反过来有点拟人化——忧伤的面相。“公正的索尔”，其后，“作为太阳神与最高法官的基督”，似乎才是能正确说明丢勒这幅铜版画里图像志的标志物和作品情绪的标题。那我们会怎样更加赞美这幅小版画的表现力，而不是确定它的内容即为将世界末日的法官之伟大与自然中最强大力量结为一体的概念呢？

307 从纯粹的艺术史角度来看这幅铜版画，一方面，我们可以将其图像志追溯到传统中世纪对“法官”的描绘，按照规定的惯例，他在伸张正义时要双腿交叉而坐；[83] 另一方面，正如已暗示过的，还可以追溯到丢勒在意大利开始变得熟悉起来的一件雕塑（图版83）。在西方艺术中，行星神祇通常表现成站立着、受加冕、坐在马背上，或是驾着双轮马车[84]，但不会像在这里，坐在他们各自的星宫［signs］上。这种类型为伊斯兰东方所特有[85]，而要在欧洲生根，只有当东方的影响在那里强大到如在威尼斯那样才有可能。现在，正好就是在小广场［Piazzetta］与斯基亚沃尼滨河大街［Riva degli Schiavoni］的拐角处，总督宫［Palace of the Doges］里有两个柱头，就是用这种手法来表现七行星*，尽可能多地让他们坐在自己的黄道星宫上：金星在金牛宫上，

82 Lange and Fuhse, op. cit., p. 371, line 22: “Wie wohl man zu Zeiten spricht, der Mensch sicht lewisch oder als ein Bär, Wolf, Fuchs odere in Hund, wie wohl er nicht 4 Füss hat als dasselb Tier: aus solchem folgt nit, dass solche Gliedmass do sei, sondr dass Gmüt gleicht sich darzu.”（“人们有时说一个男人看起来与狮子一样，或是像一头熊、一匹狼、一只狐狸或是一条狗，尽管他不像这些动物那样有四只脚。但不能据此推论他具有这样的四肢，相反［我们的意思是］他的性格类似它们的性格。”）丢勒由此把对人与动物之间相似之处的观相术解释（比较Leonardo da Vinci and Giovanni Battista della Porta）变成了心理学解释。

83 我们仅限于丢勒自己的作品：参见木刻版画B. 11里的那个彼拉多［Pilate］，还有木刻版画B. 61里的那位皇帝。双腿交叉而坐的姿势在索斯特［Soest］城的*Rechtsordnung*［法规］里特意指定给法官专用（N. Beets, “Zu Albrecht Dürer”, *Zeitschrift für bildende Kunst*, XLVIII, 1913, p. 89ff.）。

84 参见F. Lippmann, *The Seven Planets* (trans. Florence Simmonds, *International Chalcographic Society*, 1895); Saxl, op. cit.; *idem*, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters in römischen Bibliotheken* (*Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften*, phil.-hist. Klasse, IV), 1915; A. Hauber, *Planetenkinderbilder und Sternbilder*, Strassburg, 1916。

85 参见Saxl, “Beiträge”, p. 171。表现索尔骑在自己狮子上的最有名作品，参见牛津大学藏的一幅阿拉伯手稿，*Codex Bodleianus* Or. 133。［该手稿的土耳其复本复制于16世纪，现可在纽约的Morgan Library查阅，MS. 788。——作者补注］

* 古代七行星指太阳、月亮、水星、金星、木星和土星。——译注

火星在白羊宫上，太阳则在狮子宫上。[86]我们没有理由怀疑丢勒在设计这幅版画时还记得这件孤立[87]但却显见的作品，这幅版画不仅是一般地与这尊威尼斯柱头相符，而且在一些细节上也相符，例如“面朝观者举右前足前行”［passant guardant］的狮子姿势，环绕太阳神头上冒火焰的光轮，还有抬起的左臂而在版画里显示的是右臂。[88] 308

如果丢勒最激动人心的创作之一，在题材与构图性母题两个方面都能追溯到更早的来源，这不会贬损丢勒的伟大。只有丢勒，只有制作《启示录》的丢勒，才能使一个奇特却又相对卑微的人物承担了如此高贵的内容，而且反过来将如此庄重却又虚幻的概念投射到可见的形式中。[89]

四 根本性的问题 309

歌德曾偶尔在直接针对那些鄙视古典样式的浪漫派写实艺术家的一段讥

86 复制件载Didron, *Annales Archéologiques*, XVII, 1857, Plate following p. 68。

87 有两种表现类型不要与此处已讨论的类型混淆：

a. 行星坐在由两个对称背靠背的黄道动物构成的宝座上（例如比较Guariento在帕多瓦制作的几幅湿壁画，复制件载*L'Arte*, XVII, 1914, p. 53）。这种类型也许是通过将黄道星宫并入习惯上的*sella curulis*［贵人凳］而出现的。另比较总督宫里的湿壁画《威尼斯》［*Venetia*］或是靠近纸门［Porta della Carta］的一尊柱头上正义众天使。

b. 行星坐在与其有古代神话而非占星术联系的动物身上：例如木星坐在鹰的身上，参见上文举出的蒂宾根［Tübingen］手稿（Hauber, op. cit., No. 24）。这种类型直接源于古典传统：比较Saxl, *Verzeichmis*..., Fig. VIII。

88 这幅版画与柱头相比是反向的，这可以被认为是相互联系的进一步证据。

89 正如丢勒的《忧郁之一》［*Melencolia I*］被无数后辈艺术家模仿却无人理解到它全部的复杂性一样，铜版线刻B. 79被16世纪挪用却少有人明白。本书图版84是1547年法兰克福［Frankfurt］教会节日表［Calendar］中的索尔画像（G. Pauli, *Hans Sebald Beham*, Strassburg, 1901, p. 49; 有关更早期以大幅单面形式出现的索尔画像，参见Saxl, “Beiträge”, p. 171, Note 1），只不过是对丢勒《公正的索尔》（本书图版82）所做的木刻版演绎而已，其中的借用更加显而易见，因为其他行星没有一个被置于他们的黄道星宫上；他们全部是以日常的西方装束而出现的。不过，正义的一些象征则在这种改画的过程中丢失了：没有让“法官的坐姿”呈双腿交叉，而是让这位行星统治者双腿分开地坐着；没有让他手持利剑，而是让他手持特有的节杖；没有让他手提天平，而是让他手捧皇帝的宝球。但即使如此，丢勒的铜版画能够在16世纪被改画而用于表现行星太阳，这一事实本身便支持此处提出的解释。

［在这幅木刻版画将丢勒《公正的索尔》简化为失去法官含义的太阳神之时，16世纪的许多其他作品，尤其是藏于纽伦堡德国国立博物馆（Germanisches Nationalmuseum）、Hans Leinberger制作的木雕群像，则把《公正的索尔》简化为失去其太阳含义的法官；参见Kurt Rathe的佳文，第10页列举。——作者补注］

骂之言里，如此表达了自己的观点："Die Antike gehört zur Natur, und zwar, wenn sie anspricht, zur natürlichen Natur; und diese edle Natur sollen wir nicht studieren, aber die gemeine?"（"古典艺术是自然的组成部分，而且当它感动我们的时候，它就是本真自然的组成部分；难道我们不该去研究这高贵的自然而只细察普通的自然吗？"）[90]

歌德用这种特有的、几乎没法用英语重复的术语，即"本真自然"［naturalness］这个具体的概念，代替了"理想主义"［idealism］这一通常指称古典艺术的概念。他想说的是，"普通的"［common］自然（可以描述为"野生的自然"）与"高贵的"［noble］自然之间存在着差别。然而，后者不同于前者是因为更高的纯粹程度，也可以说超感觉［intelligibility］的程度，而并不是本质上的不同。正相反，后者是更为"本真的"［natural］自然；按照歌德的说法，古典艺术厌弃"普通的"自然而赞同"高贵的"自然，不是要否定自然，而是要显露出她最深处的意义。

在如此重新阐述有关*beau idéal*［理想美］这一学院派学说时（从而把"自然主义"与"理想主义"这一传统对立分解为"高贵"与"普通"两种自然主义）[91]，歌德使用"自然"与"本真的"这种词语，显然有着耐人寻味的意义（"自然"与"本真的"不同于"现实"［reality］与"实在的"［real］）。[92] 在这个意义上，歌德像是听从了康德［有关自然］的著名定义："Natur ist das Dasein der Dinge, sofern es nach allgemeinen Gesetzen bestimmt ist."[93]（"存在是由普遍法则决定的，就这点而言自然就是万物的存在。"）如果我们谨慎地将我

310

---

90 Goethe, *Maximen und Reflexionen*, M. Hecker, ed., 1907 (*Schriften der Goethe-Gesselschaft*, Vol. XXI), p. 229.

91 我们即使在日常的讲话里使用"本真的"一词，都不仅是描述属于自然的一切，而且还有一种耐人寻味、同时又表示赞美的意思，这个意思几乎等同于"高贵的单纯"或"和谐"之类。以"本真的"姿势为例，我们理解为这个姿势既不难看也不矫揉造作，而是因意欲表达的内容与表达内容的形式之间的绝对一致而发生的。

92 于是古典遗迹的风格也许可以描述为"自然主义的理想主义"。没有这一限定性条件，"理想主义"的概念就不仅会成为"古典"风格的特征，"古典"风格通过使歌德称作的"普通自然"变得"高贵"以希望对自然本身表示欣赏，而且还会成为那些完全不尝试对自然表示欣赏的风格的特征。

93 Kant, *Prolegomena*, 14.

们对古典艺术的理解限定于对其表现形式的理解，而我们又惯于把这些表现形式看作是“古典的”，且是从这一术语较为狭义的而论（粗略地说，从奥林匹亚神庙［Temple of Olympia］和帕特侬神庙［Parthenon］，到摩索拉斯陵墓和帕加马祭坛［Altar of Pergamon］，以及所有从属的表现形式），我们就能很好地理解——且在一定程度上接受——歌德想说的东西。

正如物理学家或昆虫学家的世界包括全部的特殊事件或标本，每一特殊事件或标本仅被视为代表着一种法则或种类一样，古典艺术家的世界同样包括全部的风格，每一风格又代表着许多的个体实例[94]——“特殊”归纳为“一般”不是凭借推论式的抽象，而是靠着直觉式的综合。[95]

311

古典艺术的这种*typenprägende Kraft*（“类型发明能力”）从每一媒介都看得出来；古典艺术甚至能给再现神-人基督［God-man Christ］提供原型，因为它已使所有可能的题材具有了普遍有效又充满真实性的形式。正如希腊建筑的方法赋予无生命物质的属性与功能以堪做楷模的表达方式，希腊雕塑与绘画的方法同样也确定了生命之物尤其是人的性格与行为的典型形式。不但是人的身体结构与动态而且还有人内心主动与被动的情绪，都根据“匀称”与“协调”［harmony］的规范，而被升华为高贵的姿态和激烈的搏斗，升华为虽甜蜜但伤心的离别和狂放的舞蹈，升华为超然的沉着和英勇的行动，升华为悲与欢、畏与痴、爱与恨。所有这些情绪状态都被归纳为阿比·瓦尔堡

94　所谓“选择论”［theory of selection］，在不断重复且常遭嘲笑的有关宙克西斯将五位（或七位）处女“最美部分”相组合而达到完美这一传闻中被戏剧化了（另比较《罗马人的功绩》第四十七章［误，实为第六十二章。——译注］里有关“美丽的佛洛瑞恩提那”［fraw Florentina］的故事，无疑源自这一古老的传闻），该理论因此可被视为对本身得到正确遵守的审美原则做出的实感说明。

95　我认为，“自然”与“现实”的差别被W. Worringer (*Genius*, I, 1919, p. 226) 误解了。在对所有“古典-朴真”［classic-organic］艺术表达出众所周知的反感中，这位作者声称现实转变成自然是一种“理性认知”的行为过程，将“现实”界定为“就自然法则而言尚未被理解力洞察、尚未经导向自然法则的一般*ratio*［理性］程序整理与改进的自然……尚未遭理性认知的原罪（‘Sündenfall’）亵渎的自然”。实际上，古希腊罗马时期将“现实”转变成“自然”与现代使“现实”服从于情绪或情感一样，既是一种创造性直觉的行为，也是一种纯粹的认知行为。“现实”是从特殊角度所见的全部客体，“自然”是从一般角度所见的全部客体。但是在艺术活动的领域里，一种角度与另一角度一样都是“创造性的”。如Gustav Pauli曾绝妙地说道：“古典艺术的理性就是直觉。”

爱用的“哀婉公式”［pathos formulae］这一说法；这些公式注定保持其有效性达数百年之久，而且在我们看来显得“本真”，就因为这些公式与现实比较起来已“理想化”了——因为丰富的特殊观察都已被简缩和升华为某种一般的经验。

312

因此，能将种种现象保存下来并对之做出梳理，这是古典艺术的永恒荣光；但与此同时，这种做法又是古典艺术不可逾越的障碍。类型化［typification］必定暗含着节制［moderation］；因为个体只有与那些“普遍法则”［general laws］相符时才会被接受，而按照康德与歌德的说法，“普遍法则”规定了“本真”，也就不存在极端。从亚里士多德到盖伦、卢奇安和西塞罗，古典美学都强调和谐（*συμμετρία, ἁρμονία*）和适度（*τὸ μέσον*）；每一追求无法量度［measureless］的时期，要么就是对古典样式不感兴趣，要么就坚决否定之。希腊建筑无法唤起一种超自然的［preternatural］空间视象［vision］（应当从失重悬置［weightless suspension］这一意义来说超自然的空间，就如拜占庭式的教堂或是哥特式的垂直特征），而没有表现出自然力的有机平衡；用于再现人物形象的希腊公式，当需要表现或是神圣风格的［hieratic］严厉，或是毫无节制的动态时，就只得遭到摒弃。因为，正如古典的“优美姿势”是由动态支配的静态，而古典的“哀婉母题”则是由静态支配的动态；所以古典艺术中的动态与静态都似乎服从于完全一样的原则，即从前不为人知的对应法。尼采［Nietzsche］曾正确地阐明，希腊人的精神远非仅为“edle Einfalt und stille Grösse”（高贵的单纯与静穆的伟大），而是受［两位艺术之神］“酒神精神”［Dionysian］与“日神精神”［Apollonian］之间的冲突所左右。但在希腊艺术中，这些原则既没有害处也甚至不可分离；这些原则“通过古希腊人惊人的意志”而统一了起来。其中既没有无动态的优美，也没有无节制的哀婉；人们会说“日神精神”就是潜在的［*in potentia*］“酒神精神”，而“酒神精神”则是实在的［*in actu*］“日神精神”。

由此我们可以明白为何德国的文艺复兴运动无法直接学习古典艺术：与其说是因为没有足够的古典作品，不如说是因为从15世纪北方的角度来看，古典样式尚未成为“审美经验的合适对象”。由于在中世纪国际传统失势而各种民族倾向得到更加自由彰显之际，北方民族已发展出一种与古典艺术完全相反的态度，以至任何与古典艺术的直接接触变得毫无可能。 313

“较为狭义的古典艺术”趋于模式化［typical］，除了其他需要考虑的因素外，还有这么一个事实可以解释这一情形，即“较为狭义的古典艺术”是基本立体的——亦即它的视象被限定于可触知的［tangible］人体范围内，这些人体就算没有组合成不断延伸的群像，也依然保持着绝对独立与自足的状态。于是，所有艺术创造基于其上的协调［coordination］或统一［unification］原则也就必须在立体的人体本身里奏效。每一人物形象脱离了自身的环境，自身就必须包含着统一性与多样性，这种情形只有在它说明或代表许多实例时才有可能。

另一方面，15世纪的北方艺术是排他主义［particularistic］与入画的［pictorial］。看看由可触知和有限的人体与不可触知及无限空间相互作用所产生的发光现象，这种相互作用试图将人体与空间融合成一种同质的量子连续体［*quantum continuum*］[96]，并试图创造出——最好是用绘画和各种版画媒介，但也可以凭借某种绝技［*tour de force*］而采用雕塑和建筑媒介——连贯的图画形象，这些图画形象之所以连在一起，靠的就是主观的“观点”一致

96 这点请比较A. Riegl, *Die spätrömische Kunstindustrie*, Vienna, 1901, and “Das holländische Gruppenporträt”, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XXIII, 1902, p. 71ff.。按照这位伟大的学者所言，正是在德语低地国家、代表着北方最纯粹的艺术意志的艺术中，实在的人体与无形空间的统一，比其他地区都更强烈地为人所追求并得到更有效的实现。有趣的是，注意一下Arnold Geulincx这位移民到荷兰的安特卫普学者，竭力反对对有形量与无形量做任何区分；依据他的说法“自由”空间与被有形物体占据的空间一样“有形”，因为两者都是同质的*corpus generaliter sumptum*［一般意义上所理解的人体］。

以及同样主观的“情绪”一致。[97]古典艺术从普遍的空间截取了特殊的对象，
314 此时它只有通过赋予每一个体以再现性或模式化的意义才能获得多样性的统一，15世纪北方的艺术，则是把特殊对象与普遍空间相混合，由此使它们具有了假定的多样性，于是北方的艺术就会承认它们是特例：在个体实例享有整体中的部分［*pars in toto*］地位时，也就没有必要将其视为代表整体的部分［*pars pro toto*］。

15世纪北方艺术中这种主观与详述的态度（丢勒在其著名的言论里描述过这种态度，即每一位德国艺术家都需要“一种从前未见的新样式”）[98]，能够在两个领域里起作用，这两个领域都在歌德“本真”或“高贵的”自然之外，因此而互为补充：**现实的**［*realistic*］领域与**想象的**［*fantastic*］领域，一方面是个人肖像、风俗［genre］、静物和风景的领域，另一方面是幻想［visionary］和幻觉［phantasmagoric］的领域。纯粹的现实世界易受主观的感官知觉影响，可以说它展现在“本真”自然**面前**；幻想与幻觉的世界同样由
315 主观的想象力所创造，它则存在于“本真”自然**之外**。这不奇怪，丢勒能够同时创作《启示录》以及像《乡村夫妇》［*Rustic Couple*］或《厨子和他的妻子》［*Cook and His Wife*］这样的风俗版画；[99]还有格吕内瓦尔德［Grünewald］画的魔鬼与［雕像］《龙达尼尼的美杜莎》［*Medusa Rondanini*］相似，都非常清楚地说明古典艺术把美——或者用另一种说法“本真”——甚至授给了恶魔。

---

97 古典与北方之间在艺术理解上的差别，也许可以比作——用Windelband的术语来说——有关知识的“普遍规律”体系与“特殊规律”体系之间的差别。古典艺术相当于自然“科学”，这类科学意识到抽象的（即定量的）和在个体实例中被认识到的普遍规律（例如苹果掉下来时的引力定律）；北方艺术相当于人文的，也就是历史的学科，这类学科把个体实例视为更大但依然具体（即定性的），且在更广阔的范围内仍然是个体“序列”中的一个环节（例如一个具体行会章程里的变化，被视为从中世纪到现代的“发展过程”中的一个例子）。在自然科学家从特殊规律的角度从事研究时（比如地理学家描述一座具体的山），人们可以说他并没有将这座山看作是一般自然的一部分，而是看作一个*sui iuris*［独立的］现象，是某种逐步形成的事物，而不是某种被造成的事物。反过来，人文学者从普遍规律的角度从事研究时（例如经济史的研究者试图为所声称的普遍有效性确立某些规律），人们可以说他像个想成为科学家的人那样行事。

98 Lange and Fuhse, op. cit., p. 183, line 29.

99 在丢勒的铜版线刻B. 94《年轻夫妇与死神》［*The Young Couple and Death*］里，人们会觉察到在同一件作品里两种倾向的会合。

所以，即使德意志和低地国家曾经充满古典原作，德国和荷兰的艺术家也不会需要它们：艺术家们会忽略或是不喜欢它们，就像意大利文艺复兴时期的艺术家忽略或不喜欢拜占庭式和哥特式艺术品一样。的确，自15世纪以来，北方人也同样一致地努力复兴古典遗珍，16世纪在法国、德国和低地国家与在意大利一样，都是人文主义的时代。德意志的人文学者深入地钻研古代历史学与神话学，能用古典的拉丁文和得体的希腊文写作[100]，把他们的姓氏翻译成希腊文或拉丁文[101]，勤奋地收集特别标出“*Sacrosancta Vetustas*”［神圣古迹］的实物残迹。但所有这类勤勉用功的对象都是古典的题材而非古典的形式。 316

在北方，*rinascimento dell'antichità*［古迹复兴］起初基本上就是文人与古物研究者从事的一桩事情。一直到丢勒，艺术家都完全不参与此事；这场运动早先的倡导者，也就是那些学者，显然不能或是不愿从审美的角度来欣赏或者甚至细看古典的作品。即使是最有学问和敏锐的北方人文学者，对“神圣古迹”［Sacred Antiquity］的艺术方面缺乏兴趣，这实在是令人难以置信。波伊廷格也许是他那个时代最伟大的收藏家和古物研究者，但是他真正关心的是古典铭文、图像资料、神话和文化史。我们知道，丢勒最好的朋友维利巴尔德·皮克海默便藏有珍贵的古希腊罗马钱币，但他只是把收藏用在了一

100 例如参见G. Doutrepont, *La Littérature française à la cour de Bourgogne*, Paris, 1909, p. 120ff.。

101 人文学者的这一习惯解释了丢勒书信中一段晦涩的文字（Lange and Fuhse, op. cit., p. 30, line 24ff.）。丢勒在一段绝妙的拉丁文与意大利文混合体里，开玩笑地表达了对Pirckheimer外交业绩的赞赏，Pirckheimer曾勇敢坚定地抵抗“*Schottischen*”，也就是强盗贵族［robber baron］孔茨·肖特［Kunz Schott］这个纽伦堡的主要敌人的军队：“El my maraweio, como ell possibile star uno homo cusy wn contra thanto sapientissimo Tiraybuly milytes.”［拼写依照E. Reicke, *Wilibald Pirckheimers Briefwechsel*, I, Munich, 1940, p. 386已做校订。应该注意的是，这位出色的作者情有可原地不知道我1922年发表的一篇文章，仍然认为这段话无法解释（第388页）。——作者补注］“*Tiraybuly*”只有作为专有名词才能理解（大写字母也说明了这一点），而且就是对Kunz［孔茨］这个名字做幽默的“希腊人名式”［graecized］改写，这做法可能是从Pirckheimer开始的：Kunz=Konrad=Kühnrat（“大胆的主意”）=Thrasybulus［（古雅典将军）色拉西布洛斯］。那句“sapientissimo Tiraybuly milytes”所以就是与“*Schottischen*”同义，因此整句可以译成：“而我感到惊讶的是，像你这样的一个男人是如何拒不退让并反抗最狡诈的孔茨（肖特）如此多士兵的。”在16世纪，把Konrad这个名字说成Thrasybulus并不少见，例如有证据表明法学家Conrad Dinner便使用了假名“Thrasybulus Leptus”（Jöcher, *Gelehrtenlexikon*, Pt. II, col. 130）。

篇讨论罗马货币与纽伦堡货币相对购买力的专论中。[102]在丢勒向他的一些人文学者朋友索求的序言手稿里（但幸好没用），我们见到照惯例提到古代一些我们通过普林尼［Pliny］而知的大艺术家，却没有一句论及那些保存下来的作品所有的艺术，或者甚至是教育方面的价值。[103]

《奥格斯堡的墨丘利》的被发现在本文里显得如此突出，波伊廷格（我们记得是他将之占为己有）对其也有极大的兴趣，并专门为它写了一份长篇报告。让我们将这份报告的开头部分与一封信的一段文字做个比较，意大利人路易吉·洛蒂［Luigi Lotti］在信里描述了一件类似的事情，就是在1488年发现的像是拉奥孔群像［Laocoön group］的小型复制品。在波伊廷格的报告里我们读到：

317

> 修道院的院长康拉德·默尔林［Conrad Mörlin］得知工人们在该地挖掘出一尊石头，这石头已被刻成了墨丘利雕像，**没有铭文**。［这神像，］他的头有双翼且环绕着圆头带，双脚呈翼状且全身完全裸体，除了左边垂下的披风。此处［即墨丘利的左边］还立着一只公鸡，正抬头望着他，而他的另一边躺着一头牛或是公牛，牛头上顶着墨丘利右手抓着的钱袋；墨丘利本人举着节杖，节杖［装饰着］两条毒蛇或大蛇，它们在上部弯成一个圆圈，在中间它们连接成一个结，最后它们的尾部又折转朝向节杖的柄部。[104]

102 参见上文第301页，注释64。

103 Lange and Fuhse, op. cit., pp. 285–287, 329–335. 特别是丢勒认定皮克海默对意大利艺术的兴趣只是就其处理“故事”（主题）而言，“尤其有趣的是与你的那些研究有关”（Lange and Fuhse, p. 32, line 26）。

104 *Epistola Margaritae Velseriae ad Christophorum fratrem*, H. A. Mertens, ed., 1778, p. 23ff., 部分引文参见载于Hauttmann, op. cit., p. 43: “Chuonradus Morlinus, abbas... lapidem ilic ab operariis effossum Mercuriique imagine sculptum, *sine literarum notis* comperit, hunc scilicet capite alato et corona rotunda cincto, pedibus alatis et corpore toto nudum, nisi quod a latera sinistro ipsi pallium pendebat, hinc etiam ad pedes gallus suspiciens stabat, et ad latus aliud subsidebat bos, siue taurus, super cuius caput manu dextra Mercurius marsupium, sinistra vero tendebat caduceum draconibus, siue serpentibus, parte supreiori ad circulum reflexis, in medio caduceo nodo conligatis, et demum caudis ad caducei capulum revocatis.”

路易吉·洛蒂的记述如下：

> 他见到三个优美的小萨梯，安放在一个小型的大理石底座上，三个萨梯都被一条大毒蛇盘绕着。在我看来它们都非常地优美，所以人们以为听得到它们的说话声，它们像在呼吸着、叫喊着，用一些令人惊奇的姿势保护着自己；你几乎看得出，中间的那个萨梯正被打败而渐渐断气。[105]

两段文字的差异令人惊奇。意大利人的记述对题材与历史细节表现出明显的不感兴趣；他更着迷的是对艺术品质的敏锐感受（“在我看来它们都非常地优美”）和情感价值，尤其是生动表现出的身体受苦。[106] 德国作者则纯粹专注于古文物的问题；他满足于确定了挖掘出的人像表现的是墨丘利，正确地饰有头翼［head-wings］、脚翼［foot-wings］、钱袋和节杖，还伴有墨丘利专属的动物（不过所谓的牛或是公牛实际上是山羊）。所问的第一个问题涉及是否有铭文，具体描写中最详尽的部分用在了描述节杖上。之后该报告便冗长而拖沓地讨论起那些标志物的象征意义以及该神像本身的家谱；墨丘利的家谱被追溯到埃及的月神透特［Thoth］，最后还与德意志的主神沃坦［Wotan，又名奥丁（Odin）］（文中称作“Godan”，据说是古德语的“God”［神］）有关。 318

这段文字是北方对古代样式最初的惯常反应。一件古典作品被认为对于全面的学术研究极其重要，但并没有作为美好的事物而被感受到；美好的事物未能被感受到，是因为北方的艺术意志没有接触到古典遗珍的艺术意

105　G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti*, I. Florence, 1839, p. 285（瓦尔堡常常援引并做过类似的解释）："Et ha trovati tre belli faunetti in suna basetta di marmo, cinto tutti a tre da una grande serpe, e quali meo iudicio sono bellissimi, et tali che del udire la voce in fuora, in ceteris pare che spirino, gridino et si fendino con certi gesti mirabili; quello del mezo videte quasi cadere et expirare." 另比较有关梵蒂冈藏拉奥孔群像的众多且常常是绝佳的评论文字，compiled by K. Sittl, *Empirische Studien über die Laokoongruppe*, Würzburg, 1895, p. 44ff.。

106　这种动作自然的感觉，当然是因为路易吉·洛蒂的意大利文写作而得到了强调。

志。雅各布·贝利尼［Jacopo Bellini］的速写本、《埃斯科利亚尔修道院素描集》、《佛罗伦萨图绘纪事》［*Florentine Picture Chronicle*］、尼科莱托·达莫代纳［Nicoletto da Modena］、马尔坎托尼奥·拉伊蒙迪［Marcantonio Raimondi］和马尔科·登特·达拉文纳［Marco Dente da Ravenna］的铜版画，在德国只有哈特曼·舍德尔［Hartmann Schedel］和胡蒂希［Huttich］的古文物汇编，319 以及波伊廷格和佩特汝斯·阿皮亚努斯［Petrus Apianus］编的《古代圣铭集》可以媲美。因此这类书籍中用作插图的木刻版画[107]，普遍存在着一种纯粹古物研究的态度，虽然制作这些版画所公开宣称的意图就是要“复现”当初的古典雕塑。首先注意到的是那些本身包含有铭文的作品，其次注意到的是那些用于图示铭文中的人名或概念的作品，再次注意到的是那些由于明确的图像志特征而被认为重要的作品。所以，对这些插图提出的要求并不是要恰当地复现出艺术效果，而是要从铭文学和历史学角度，对值得注意的地方做出清晰无误的复现。

确实，即使在意大利，古典艺术作品的描摹者也不免会改变原作的风格特征。但是他们不会无视风格特征：他们用自己时代的眼光来看待古典作品的审美特质，**且的确看到了古典作品的审美特质**。从文艺复兴之初起，古典原作的所有意大利复制品，好的、差的或是平庸的，都与其原型有着直接的审美联系，都主要是对原型的形式外貌表示欣赏。北方的木刻版画则正好相反，与其说是对古典艺术作品的复制，不如说是对考古实例的记录。甚至在丢勒使北方人了解到古典的动态与比例之后，德国的学者——还有许多艺术家——仍然不了解古典艺术作品的外貌特征，就像现代的欧洲人不了解黑人或蒙古人，他在他们身上可以察觉到一般的特征，却不能感知到个体的独特之处。我想证实的是，阿皮亚努斯的《古代圣铭集》是一部由德国最有能力的古典学者们编纂的书籍，该书的插图作者把丢勒的一幅素描，只是就图像志的一些附件做过改变，便冒充古典时期《运动员》［*Athlete*］雕像的描摹品

107 哈特曼·舍德尔编的《杂录》［*Collectanea*］和《世界编年史》里的那些插图，不用说都不是面对原作的素描写生，而是源自其他的素描。

（图版85—87），还能向世人呈现出丢勒画的“亚当”，就像波伊廷格书中的《墨丘利》（图版74）一样，做些表面的改变以符合考古学的目的。[108] 正如在哈特曼·舍德尔1493年出版的《纽伦堡纪事》[*Nuremberg Chronicle*] 一书中一样，公众的好奇心继续满足于那些部分或完全虚构的插图。在图像志方面，插图必须是正确与明晰的（但是《纽伦堡纪事》仍然能将同样的一幅木刻用于完全不同的城市），而阿皮亚努斯的读者需要的则是有点像“古典美”的东西。但这便是问题之所在，他们才不在意这种美是否就是原作所有的美。[109]　320

于是，北方要探讨作为艺术的古典艺术，便需要有一个中介；而这个中介就是意大利15世纪的艺术，它已成功地将两个不可增加的要素归纳为一个共同点。

一方面，古代样式的继承者意大利艺术，天生倾向于强调立体性与类型化而非绘画性与特殊化。意大利15世纪的艺术，至少在理论上且一定程度地在实践上赞成所有的古典准则如定量与定性的协调[110]、得体与恰当的动态[111]以及明确与模拟的表情[112]；甚至连光线往往也用来展示和清晰地分离出各个　321

108　参见下文第334页及以下诸页。

109　这就是为什么有关铭文的书籍里的插图，就风格本身而论表现出对古典风格如此缺乏欣赏力的原因。参见Apianus' *Inscriptiones*, pp. 364 and 503里的那些木刻版画，那都是特别过分的实例。缺损的部分只要看来必不可少便毫不犹豫地得到修复，而仅有形式意义的所有东西都被草率地删除了。除了一个有凭有据的例子（Apianus, p. 507）之外，胡蒂希、波伊廷格和阿皮亚努斯的书中的那些木刻版画从未标明雕像的残缺状态。《奥格斯堡的墨丘利》的左手被加上了，可是对于艺术效果来说很重要的壁龛则被省略了。两代人之后，Marx Welser让人将这个形象刻成铜版画用于其《奥格斯堡纪事八书》[*Rerum Augustanarum libri VIII*]（op. cit., p. 209，错印成190，本书图版72），场面便出现了完全不同的变化。此时的插图作者试图尽量处理好这件作品的实际外观，从姿势到因破损或侵蚀而致的损坏模样；如果他有所省略，也是以牺牲图像志意义而不是艺术效果为代价的：他意识到壁龛重要性的同时却漏掉了头翼。有关阿皮亚努斯书中插图更为详细的研究，参见下文第330页及以下诸页。[尤其是Phyllis Williams的文章，上文列举第10页。——作者补注]

110　参见最具权威性的章节，载L. B. Alberti's *Trattato della pittura* (*Kleinere kunsttheoretische Schriften*, H. Janitschek, ed. [*Quellenschriften für Kunstgeschichte*, XI], Vienna, 1877), p. 111。

111　例如参见Alberti, ibid., p. 113。同样，Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura* (*Das Buch von der Malerei*, H. Ludwig, ed. [*Quellenschriften für Kunstgeschichte*, XV—XVII], Vienna, 1881), Art. 283。

112　Alberti, ibid., p. 121. Alberti, Leonardo (particularly op. cit., Art. 380ff.) and Lomazzo (*Trattato dell' Arte della Pittura*, Milan, 1584, II, 3ff.) 发展出了一种系统的理论，给内心的各种状态，甚至连“复杂的情绪”都分别确定一种明确的表情；这当然等同于把个体归纳为类型。

立体的体积，而不是用于明暗对照法的效果，那种效果常常用周围的空间使那些立体的体积成为一体。但另一方面，意大利15世纪艺术与北方15世纪艺术又都有着相同的一个中世纪不适用的基本前提：在阿尔卑斯山脉的两边，艺术已成为人与可见世界直接的、个人的接触。

中世纪的艺术家依据范例而不是实物来工作[113]，他不得不首先屈服于传统，其次才屈服于现实。在他与现实之间悬挂着一面帷幕，可以说帷幕上都是前辈们勾勒出的种种人物和动物、房屋和植物——这帷幕有时可以掀起但不能撤掉。所以，对现实的直接观察在中世纪通常限定于细节，对传统方案的运用而言是补充而不是取代。可是文艺复兴时期则宣布“体验”［experience］、*la bona sperienza*［直接的体验］是艺术的根本：每位艺术家都要“毫无先入之见”地正视现实，并且要在每一件新作品里主动地理解现实。[114]**焦点透视法**［*focused perspective*］[115]这一决定性的新方法，代表着焦点透视法本身有助于产生并保持一种情景：这一情景中的艺术作品已变成宇宙的一个片段，这个片段就像由某个人、从某个角度、在某个时刻观察到的，或是至少能够观察到的那样。[116]丢勒仿照皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡的话说道：“第一是观看的视角，第二是被看到的物体，第三是视角与物体之间的距离。”[117]

322

这种新的态度，却将虽有各种差异的意大利艺术与北方艺术置于一个共

113 有关这点，比较J. von Schlosser, “Zur Kenntnis der künstlerischen Ueberlieferung im späten Mittelalter”, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XXIII, 1902, p. 279ff., particularly p. 280。

114 文艺复兴时期里发展起来的艺术理论旨在帮助艺术家在观察的基础上屈从于现实；中世纪有关艺术的专论则相反，主要限定于一些细则规范能使艺术家免去直接观察现实的麻烦（例如参见Cennini有关面部敷设阴影的诀窍）。

115 艺术家运用的透视法是否根据准确的数学图形，这点在本文的语境里相对而言并不重要。

116 这个过程反映出一种常规的发展。中世纪之后的科学家或学者，他们的“毫无先入之见”基于实验性或语文学的方法而非遵从于“权威”，这种态度可以被比作独立性，中世纪之后的艺术家凭借这种独立性而选择——以及已选择并有条不紊地遵守——自己的透视法“角度”。当今时代的艺术中没有任何东西会像反对焦点透视法那样情绪激昂了（即使像印象派那样不从数学的角度来应对焦点透视法也一样遭到反对），质疑“严谨”科学与“唯理论”学术的价值，这两种智性的知识形式便类似于艺术感知的透视法形式。［这一条注释写于德国表现主义与马克思主义或原始纳粹主义的反智主义巅峰之时。——作者补注］

117 Lange and Fuhse, op. cit., p. 319, line 14.

同的基础之上；这个基础恰恰就是透视画法，这种方法在阿尔卑斯山脉的两边得到发展并受到同样热忱的采纳，并注定了两种艺术的结合。透视法以自己的方式使人物周围和人物之间具有了空间，并假设不管透视法画家的意图会是多么地“立体”，但其意图中至少还具有最低限度的图画式写实，对光线与大气具有最低限度的关注，甚至还有最低限度的氛围。所以，文艺复兴早期的艺术家与古典遗珍的关系，由两股相互对立的驱动力来左右：在希望复兴古典遗珍的同时还非要超越它不可。他们对不但称为辉煌往日之遗赠，而且称为达至辉煌未来之方法的*antichità*［古迹］所表现出的巨大兴趣无与伦比，这是不言而喻的；值得注意的是，第一代的大师——多纳太罗、吉伯尔蒂、雅各布·德拉·奎尔恰——竭力模仿古典的形式，即使这些形式的主题素材绝大多数仍然是基督教式的。但是从另一方面来说，意大利15世纪的艺术绝不赞同北方艺术的志向与成就。正如北方的雕塑家通过把浮雕转换成一种戏剧舞台而使其像图画，而吉伯尔蒂和多纳太罗则是通过让浮雕服从于透视法则而使其像图画。意大利的油画家和版画家逐渐开始依赖“佛兰芒人”［Flemings］（在意大利人来看，德国人也算是佛兰芒人）到如此程度，艺术领域里的贸易平衡可以说在整个15世纪都极大地有利于北方。[118] 那个不知疲倦地重复古典“哀婉公式”的波拉尤洛，却画了一些*àlla fiamminga*［佛兰芒的］风景画，还给自己画的大卫穿上新式的服装，用荷兰人［Netherlander］特有的细心周到画出毛皮和天鹅绒的服装；他往往要在完全一样的图画里追求将古典化的“理想主义”与北方的“写实主义”［realism］相结合。[119] 意大利文艺复兴时期的艺术因此代表着对两种对立倾向的调解。这两种倾向在整个15世纪可以说都是并存的，而且常常只有通过妥协才能得到调解；在意大利16世纪初期，它们达成了短暂的联合；[120] 这种联合在17世纪便终于破裂了。

323

324

118 有关对尼德兰绘画在意大利15世纪中的积极评价，参见Schlosser, *Kunstliteratur*, pp. 95f.; Warburg, op. cit., I, pp. 177–216。

119 例如比较Warburg, “Francesco Sassettis letztwillige Verfügung”, op. cit., I, p. 127ff.。

120 例如比较Raphael’s *Deliverance of St Peter* and *Expulsion of Heliodorus*。

始于意大利15世纪的这一发展，其结束的时间点一方面是以“无知识无发明”的“写实画家”卡拉瓦乔的追随者为标志[121]，另一方面是以古典主义为标志[122]。

由于这种固有的双重性，这以后意大利15世纪的艺术可以被描述成是在北方的审美体验与古典样式之间“做调解”。它得要且不禁要把古典艺术的语言翻译成北方能够理解的方言：文艺复兴对古典雕像的翻译与其说是复制，不如说是重新解释——它一方面保留了原型的“理想”特征，但另一方面又以相对写实的态度对其做出了改造。即使我们面前的是对特定的古典雕像作品（不是自由创作或据摆古典姿势的模特儿而作的习作）所做的纯粹考古学式——如我们常说的“文献式”——解释，我们也能注意到一个根本的变化。姿势与表情都依据时代的趣味，甚至还有个体艺术家的趣味而受到改变。[123]对肌肉活动的详细表达根据的是素描写生或是解剖习作所获得的经验。大理325 石光滑的表面靠着上色和绘画式的方法而生动起来。头发似乎像要飘起或变鬈，皮肤像要散发出气息，看不见的双目总是被添加上了虹膜和瞳孔。

以这种形式——且只有以这种形式——古典样式才可以成为北方艺术能够接受的一种审美体验：只要北方艺术本身一直无意以文艺复兴的眼光来看待古典作品，那么它就只能见识到意大利式改变的古典作品。从已充满这类意大利化古典元素的传统到真正的古典样式，或者说，从尚未受到如此侵蚀的传统到所谓意大利15世纪的古典样式：这是北方艺术可以向前推进的仅有的两个方向。这使我们明白，丢勒这位建造通往古典样式之路的第一人，当时尚无可能沿着这么一条道路前行。如果曾经的一场伟大的艺术运动可以说

121 根据Bernini的说法（R. F. de Chantelou, *Journal du voyage du Cavalier Bernin...*, E. Lalanne, ed., 1885, Paris, p. 190）。

122 文艺复兴时期的理论家，他们的写作产生于一个仍然能或者至少想使这些对立倾向一致的时期，所以他们认为貌似真实与忠于古典手法能够和睦相处，甚至互为同义。17世纪的理论家已经意识到雕塑性与绘画性、普遍性与特殊性之间的冲突，也就不再会使自己看不清这么一个事实：模仿古代样式与模仿现实实际上是相互对立的原则；Bernini (ibid., p. 185) 竟然禁止初学者依据人体模特儿来创作，因为与古典样式相比，现实则“毫无活力与微不足道”。

123 参见F. Wichert, *Dartellung und Wirklichkeit*, 1907, *passim*。

是某个人的结果，那么北方文艺复兴就是阿尔布雷希特·丢勒的工作成果。米夏埃尔·帕赫［Michael Pacher］可以采用意大利15世纪艺术中的某些重要成就，但只有丢勒才能够通过意大利15世纪的艺术而认识到古典样式。正是丢勒给北方艺术添加了古典的美与古典的哀婉，古典的力量与古典的明晰。[124] 假如阿皮亚努斯的那位力求以特别优美和看似真实的风格表现古典雕塑的蹩脚插图画家，能够想到最好就是借助于丢勒的素描和版画，那么他的行为便会证明16世纪早期的所有北方艺术家——他，以及某位叫贝哈姆的或者甚至是某位叫布克迈尔［Burgkmair］的[125]——都不得不求助于丢勒的作品，他们采用的方式几乎同丢勒从前不得不求助于波拉尤洛和曼泰尼亚的作品一样。我们可以见其"仿古手法"是如何不但传播到整个德国，甚至还传播到尼德兰的。只是最近才为人所知的是，扬·戈萨尔［Jan Gossart］这位远近闻名的第一个佛兰德斯的"古罗马专家"［Romanist］，实际上受惠于丢勒而最早接触到"南方的形式世界"。[126]

326

丢勒的追随者可以直接接触古典样式，因为他们已经成为了文艺复兴的艺术家；丢勒本人就不可以，因为他必须自己掀起文艺复兴的运动。马丁·范·海姆斯凯克［Martin van Heemskerck］或是马滕·德福斯［Marten de Vos］，在某种程度上能够以罗马人的态度来面对古典世界。对丢勒来说真正的

124 不该由历史学家来裁决丢勒是否在如此改造德国艺术时"毒害了它的根基"。有人对丢勒使北方艺术深受自己**古典艺术**的影响表示遗憾，又或是对鲁本斯受到米开朗琪罗与提香的影响表示遗憾，这种看法幼稚而固执——反而可说是固执而幼稚的表现——就像从前的理想主义批评家不能原谅伦勃朗没有去过意大利一样。［另外应该记住的是本文大约写于1920年。——作者补注］

125 根据Hauttmann的说法（op. cit., p. 49），Hans Burgkmair作于1505年的《圣塞巴斯蒂安》［*St Sebastian*］（纽伦堡日耳曼博物馆藏）也是源于《奥格斯堡的墨丘利》。不过，虽然从实际角度来看这种做法应该是有可能的，但是比起古典样式的指导，Burgkmair还是喜欢丢勒作品的指导：在双腿的位置、头部的朝向以及突出的立体感（尤其要看看腿上的肌肉）等方面，他画的圣塞巴斯蒂安显然源于丢勒画的亚当（正如H. A. Schmid已注意到的，参见Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, V, p. 253）。当塞巴斯蒂安、亚当和墨丘利（当然是原作而不是阿皮亚努斯书中的变体）的照片并排放置时，事实真相便不言而喻。

126 F. Winkler, "Die Anfänge Jan Gossarts", *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlung*, XLII, 1921, p. 5ff. 人们可以为古典样式在整个文艺复兴时期确定一个实际的行程：意大利人把它从拉丁式和希腊式变成意大利式，丢勒又将其从意大利式变成德意志式，戈萨尔再将其从德意志式变成尼德兰式［Netherlandish］。

古典样式仍然无法见到，因为他首先必须去理解意大利化的古典样式。这些后继者可以从丢勒开始，丢勒则不得不从米夏埃尔·沃尔格穆特［Michael Wolgemut］和马丁·舍恩高尔［Martin Schongauer］开始；而从他们那里开始又没有直接通向古迹的道路。不能忘记的是，丢勒尽管“期盼太阳”却在许多方面仍然是一位哥特式晚期的北方艺术家。与丢勒非凡的立体造型天赋不相上下的，还有他同样非凡的画面感觉，他极大地关注于比例与明晰、美与“准确”，且同样有着极大的冲动而专注于主观与荒谬、微观写实与幻觉效应［phantasmagoria］。确实，丢勒是第一位创作出“准确”与合乎科学比例人体的北方人，但他又是第一位创作出真正风景画的北方人。他不仅是《人类的堕落》和《赫耳枯勒斯》的作者，而且还是《一片草地》［*Great Piece of Turf*］——以及《启示录》的作者。即使在其成熟时期，丢勒也从未想过要成为一位纯粹的文艺复兴艺术家[127]，而他在年轻时便几乎不是纯粹的文艺复兴艺术家，这点是由他保持自己作为风景画家独立性的方式而表现出来的，即使在他直接临摹意大利的油画或版画时也是如此；[128]这点甚至更是由他将其仿古习作用于出版的铜版或木刻作品中表现出来的。他的素描《观景楼的阿波罗》那种雕像式的造型，要么受反射日面间歇光线的阴云夜空中“矛盾光”的影响，要么反衬出森林氛围的黑暗。[129]古典姿势与动作被采用而没有在形式上做出全面改变，就会被赋予完全不同的内容。《观景楼的阿波罗》异教的美要么被提升到基督教的层面，要么在某种程度上被降低到日常生活的水平。我们记得，阿波罗的姿态被用于《人类的堕落》中的亚当（图版80），还用于复活的基督（图版81），而且还用于《旗手》［*Standard-Bearer*］（铜版线刻B. 45），其中阿波罗那威严的步幅，在《耶稣复活》里已被恢复到超自然的端庄，而此时又充满了旺盛活力的势头。

327

---

127 例如将他的《忧郁之一》与Hans Sebald Beham（铜版线刻B. 144）的《忧郁之一》相比较。

128 参见上文第285页。

129 一方面参见素描L. 233（图版76），另一方面参见铜版线刻《人类的堕落》（图版80）。

对丢勒运用“哀婉母题”也可以做出类似的评论，例子即是那位濒死的俄耳甫斯。我们本当期待这一母题重新出现在相同的背景里，这一母题正是在这种背景中才创造出来的，在暴力与死亡的场景里，俄耳甫斯甚至在弥留之际也依然优美，他试图保护自己以免被撕碎。然而，情形并非如此。丢勒画里的人们是真的死了——在《杀害亚伯》[*Slaying of Abel*]或是在《启示录》的大灾难里——他采用一些极为不同的姿势，被扭曲与恐怖的，或是默从与虔诚的，但就不是“优美的”。在《启示录》系列里，俄耳甫斯的样子只出现了一次，他披着奇怪的衣服，形象太小以致直到1927年前都被大多数观众（包括笔者）看漏了；这形象所表现的与其说是濒死的男人，不如说是“那些藏在山洞和岩石穴里”（《启示录》6:15）的人中间的一个。[130]［后来——在《观景楼的阿波罗》被改成了复活的基督时——濒死的俄耳甫斯也变成了扛十字架的基督（木刻版画B. 10）。——作者补笺］丢勒在一个实例里竟然完全改变了俄耳甫斯这一形象的最初含义：在那幅人称《动物群里的圣母马利亚》[*Madonna with a Multitude of Animals*]的素描里[131]，旷野中众牧羊人之一，惊喜得不知所措，跪倒在地并举起手臂像要使自己免受众天使天国光辉的照耀，那姿势完全像被众女祭司打倒的俄耳甫斯徒劳地试图挡开她们致命的攻击。[132]　328

结论就是：没有一个例子能显示出，丢勒在德国或者威尼斯，又或者在　329

130　古典的“哀婉形象”仍然可以用Lessing的话来描述（*Laokoon*, Chapter II）：“Es gibt Leidenschaften, und Grade von Leidenschaften, die sich im Gesichte durch die hässlichstee Verzerrung äussern, und den ganzen Körper in so gewaltsame Stellungen setzen, dass die schönen Linien, die ihn in einem ruhigeren Stande umschreiben können, verloren gehen. Dieser enthielten sich also die alten Künstler entweder ganz und gar, oder setzten sie auf geringere Grade herunter, in welchen sie eines Masses von Schönheit fähig sind.”（“有一些情绪，即不同程度的情绪，是通过面部最丑陋的各种扭曲而表现出来的，这些情绪又强迫整个身体呈现出极其剧烈的动态，由此使得那些能以较平和态度描绘人体的优美线条丧失殆尽。古代的艺术家们要么完全避免这些情绪，要么将它们减弱到较温和的程度，从而使它们依然可以具有一定程度的美。”）

131　素描L. 460。

132　牧羊犬也是源于一幅大的作品，即《圣欧斯塔刻》[*St Eustace*]（铜版线刻B. 57），或者更准确地说是源于为这幅铜版画作的素描稿。

博洛尼亚，直接面对古典样式画过素描写生。[133] 他见到古典样式时——根据他自己极为坦率的公开表示——该地的古典样式早已复兴了几代人[134]：在意大利15世纪的艺术中，古典样式是以根据同时代的规范而得以改变的形式与丢勒相遇的，但正是由于这个原因，丢勒才看得懂古典样式。如果我们可以采用明喻［simile］的说法：他面对古典艺术的方式，就如一位伟大的诗人不懂希腊文却面对索福克勒斯作品的方式大致一样。这位诗人也不得不依赖译文，但是阅读译文并不会妨碍他比译者更全面地理解到索福克勒斯的意义。

---

133 欧罗巴素描L. 456中三狮头的例子（这本身就是例外，因为我们主要关注人物形象）充其量也是难以确定的。它们究竟是否临摹了雕塑，这是个有争议的问题（一方面参见H. David, *Die Darstellung des Löwen bei Albrecht Dürer*, Diss. Halle, 1909, p. 28ff.；另一方面参见S. Killerman, *Albrecht Dürers Tier- und Pflanzenzeichnungen und ihre Bedeutung für die Naturgeschichte*, 1910, p. 73）。但即使结果是丢勒的确临摹了一件雕塑，那他临摹的原型也不再能确定，而且也未必是一件古典的作品。近代文献里常常提及的《蹲狮》［*Leoncini*］应该被视为18世纪的作品而不予考虑（Ephrussi, op. cit., p. 122）。O. Hagen试图将丢勒画的圣塞巴斯蒂安（铜版线刻B. 55）与一件罗马的［阿波罗的挑战者］《马耳叙阿斯》［*Marsyas*］联系起来（"War Dürer in Rom?" *Zeitschrift für bildende Kunst*, LII, 1917, p. 255ff.），这种看法也许不值得考虑，尤其是没有证据表明丢勒曾经到访过罗马。

134 Lange and Fuhse, op. cit., p. 181, line 25.

附 论

与丢勒有关的阿皮亚努斯《古代圣铭集》插图

正如一开始我们就强调过的，对丢勒“阿波罗群像”发展的任何研究，应该从“埃斯枯拉皮俄斯”或“医治者阿波罗”[*Apollo Medicus*]（素描L. 181，本书图版75），以及《索尔》[*Sol*]（素描L. 233，本书图版76）这两幅素描开始，二者可以确定的年代大约是1500/1501年。而豪特曼则试图将整个系列追溯到雕刻作品《奥格斯堡的墨丘利》[*Augsburg Mercury*]（图版71），于是便从丢勒1504年画的亚当（图版80）开始。但即便如此，如果他将丢勒画的人物与古典原作（图版71），而不是与阿皮亚努斯1534年出版的《古代圣铭集》[*Inscriptiones Sacrosanctae Vetustatis*]所载、声称要再现原作的木刻版画（图版74）相比较，他也许就不会做出这样一种推测。木刻里这位众神的信使确实与丢勒画的亚当异常相像。两个人物的左（非承力）腿明显地移向后侧，右肩的轮廓优美地曲线而下，左手举到齐肩且腕部陡然往后弯曲；墨丘利手拿的是节杖，亚当手拿的则是花楸树[mountain ash]枝。

不过，所有这些相似之处只存在于丢勒的铜版画与阿皮亚努斯书里的那幅木刻版画之间，却不存在于丢勒的铜版画与奥格斯堡的雕像之间。雕像的人物站姿完全不同：右手没有举起且腕部也没有陡然弯曲，而是平缓地垂下并握着节杖，握的不是节杖中间而是下端，就跟所有类似的罗马雕像一样。

331 丢勒1504年制作的铜版画，应该受到阿皮亚努斯1534年出版的书籍中木刻版画的影响，这事显然毫无可能。但是，豪特曼认为两者均为丢勒所为：正是丢勒本人画了一幅《奥格斯堡的墨丘利》雕像的写生素描——这幅素描后来既用作自己铜版画里的亚当形象，也用作阿皮亚努斯书中木刻版画里的墨丘利形象。豪特曼想当然地认为，丢勒在这幅假设的素描里改变了人物的站姿和轮廓，左臂的位置方面变得如此混乱，致使人们将“垂落于手臂和身体之间的部分披风理解成一只垂下和弯曲的手臂”，错把“披风的尖角边线看成了肘部”。我们被要求相信，这种混乱迫使墨丘利举起并扭动左手，正是从这一系列错误中才导致1504年的铜版画里所见到的亚当形象。

首先，用一个没有出现这一母题的范本来解释一个异常且有些费解的母题，这可不是个好主意。但即使除了这点之外，豪特曼的猜测也只会使这一问题复杂化而非对之做出回答。按照他的说法，丢勒在制作保姆加特纳祭坛画时，便对奥格斯堡浮雕的左臂实际位置了如指掌，浮雕里圣乔治的手臂是垂下而不是举起的。丢勒1504年的铜版画应该是基于一个理解上的错误，而这个错误在他约1502年作的一幅油画里便得以避免了。就算作为考古学家的丢勒也许会在这两种理解之间犹豫不决；作为艺术家，他则可以随心所欲地在两者之间做出选择。那又是什么能够迫使丢勒选定阿皮亚努斯书中的变体，而在用于亚当的形象时，用豪特曼自己的话说，注定要产生出如此“反常”且“不得已的”结果呢？

事实上，亚当右臂的位置——在所有的素描初稿 [preliminary drawings] 中当然是与左臂相称的——可以用这幅铜版画本身的内在历史来解释。我们记得，它是从素描《索尔》L. 233（图版76）演化而来的，这幅素描甚至在最终的铜版画出现前便先确定了画面布光 [lighting]。在丢勒已决定将“理想的男人”与“理想的女人”组合成人类堕落的画面时，他自然希望亚当的形象保留《观景楼的阿波罗》已具象化的那种优美而有韵律的动态，那就是承力的腿一边手臂下垂，非承力的腿一边手臂抬起，尽可能维持人体比例中典型实例所需要的绝对正面。在两幅素描过渡稿 [intermediary drawings]（L. 475和

332 (margin)

L. 173，后者注明年代为1504年且恰好先于铜版画）里，人物姿势便确定为最终的形式。这两幅素描里亚当的前臂都只是勾画出轮廓，但丢勒此时显然已经不得不添入第二株树（第二株，亦即除了将亚当与夏娃分隔开的知识之树）：因为亚当的一只手必须保持抬起但是不再手拿物件（不像素描《索尔》和《埃斯枯拉皮俄斯》的图例里），这只手就必须抓住个物件[135]，这么个物件只能是树枝。

的确就如豪特曼所说的，亚当右臂的位置“并不是设计成让他可以抓住树枝的”；但这并不等于说，这种处理源于误解了《奥格斯堡的墨丘利》。相反是树枝——就此而言更确切些说是整株树——被设计出来以活跃亚当右臂的指定位置。[136]［我还想附带说明一句，丢勒小心翼翼地根据图像志来证明添加第二株树是对的（在本文初次发表时我并不知道这一事实）：丢勒把第二株树描绘成花楸树，与中间的无花果树（fig tree）截然不同，他将花楸树设计成与知识树相对的生命树——只要亚当一直不愿接受那致命的果子，他就“抓住”了生命树。——作者补笺］[137]

333

那么，我们要如何解释丢勒的铜版画与阿皮亚努斯书中木刻版画之间确实存在的相似性呢？在我看来，不要假定丢勒根据《奥格斯堡的墨丘利》样

135　丢勒经过少许犹豫之后决定让亚当垂下的手完全空着。

136　丢勒在素描L. 234里设计过这个位置，那幅素描是对着手持枝条的模特儿写生。为什么豪特曼会认为这根枝条证明丢勒熟悉《奥格斯堡的墨丘利》，这点令人难以理解。枝条是一件普通的画室道具（例如比较丢勒自己的素描，载“Dresdner Skizzenbush”, Bruck, op. cit., Pls. 11, 12），这一画室道具与墨丘利的节杖没有关系。

137　［在中世纪的北方，（树叶与花楸树相似的）梣树（ash tree）特别受崇敬（或者就像常常在类似的事例里所见，被人们以迷信的恐惧来看待）——也许是人们隐约记得，根据（日耳曼神话）《埃达》（*Edda*）的叙述，第一个男人是由梣树做的，而第一个女人则是由榆树（elm）做的。——作者补注］我抱歉地说，豪特曼在图像志方面的见解，甚至比他有关风格的讨论更站不住脚。他臆断丢勒画的亚当身后那个有角的动物是鹿，并打算将这只鹿与墨丘利的山羊相联系：因为按照荷拉波罗及其他人的说法，山羊象征着男人的繁殖能力，而鹿也有类似的含意，亚当与墨丘利之间的“共同点是*salacitas*［好色］”。但首先是，丢勒铜版画里的动物不是鹿而是驼鹿［elk］，以忧伤的冷漠而非性的能力而闻名（参见H. David, “Zwei neue Dürer-Zeichnungen”, *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, XXXIII, 1912, p. 23ff.）。其次是，我们恰好知道奥格斯堡浮雕的专家们自己就把在墨丘利脚下歇息的山羊认作“牛或公牛”（参见上文第317页）。［有关丢勒《人类的堕落》中那些动物或许具有的实际意义，参见Panofsky, *Albrecht Dürer*, I, p. 85; II, p. 21, Note 108。——作者补注］

式而设计出自己的亚当，而应假设阿皮亚努斯的插图画家根据丢勒的亚当样式重新设计了《奥格斯堡的墨丘利》。

众所周知，阿皮亚努斯《古代圣铭集》主要是根据前辈人文学者如肖勒［Choler］、皮克海默、策尔泰斯、胡蒂希等人所收集的素材，以及部分之前以书籍形式出版的素材；奥格斯堡教区的遗迹由波伊廷格出版，美因兹教区的遗迹由胡蒂希出版。[138] 阿皮亚努斯因此也可以说充当了主编的角色；他雇 334 来作插图的木刻设计师，并没有对着原有的遗迹作素描写生，只是对现有的插图素材做了修改。他在任何时候都不面对原作写生，也许除了一些小的和容易搬运的工艺品［*objets d'art*］之外；所有他不得不做的事情，就是要改进胡蒂希和波伊廷格出版的那些粗劣的木刻版画，以及重新设计那些更为粗糙、由巡回学者们捐献且尚未出版的素描。要达到这一改进，而且同时要达到风格上更加的一致[139]，木刻设计者就得求助于丢勒，不但要在纯粹平面的技巧如排线方式或头发与衣纹皱褶处理方面，而且还要在姿势、手势和解剖方面求助于丢勒。他系统地搜寻丢勒的那些可以用来使自己的插图“时髦”的素描和版画。

例如在第451页，有一幅木刻版画声称图示的是一枚由康拉德·策尔泰斯发现、据称是古代的多彩浮雕宝石［cameo］；但是，其中有个人物确实由丢勒在一幅用于策尔泰斯《爱情四书》的木刻版画里复制过。《爱情四书》出版于1502年，而根据《古代圣铭集》里的说法，这枚多彩浮雕宝石是在1504年才被发现的，所以阿皮亚努斯所雇的画师一定是从《爱情四书》中的这幅木刻那里借用了这个人物，并依据1534年的标准来改进自己的直接范本，这个范本大概就是宝石发现者所画的速写了。

---

138 *Inscriptiones vetustae Romanae, et eorum fragmenta in Augusta Vindelicorum et eius dioecesi cura et diligentia Chuonradi Peutingeri... antea impressae nunc denuo revisae*, Mainz (Schöffer), 1520 (combined with Huttichius: *Collectanea antiquitatum in urbe atque agro Moguntino repertarum*). 波伊廷格著作的第一版（Ratdolt于1506年在奥格斯堡出版）没有插图。

139 在我看来，那些木刻版画里仍有的风格差异不应归咎于设计师众多；这些差异可以用现有材料的多样特性来解释。

我们在所谓《来自黑勒嫩贝格城的运动员》[*Athlete from the Helenenberg*]这一实例中也能见到同样的处理过程，这尊青铜雕像发现于1502年并为萨尔茨堡 [Salzburg] 的枢机主教朗格 [Lang] 所拥有，现藏维也纳艺术史博物馆（图版86）。阿皮亚努斯《古代圣铭集》中的木刻版画（本书图版87），便是丢勒的一幅素描（L. 351，本书图版85）的精确镜像[140]，除了那些铭文、标志物和抬起的前臂位置不同以外。丢勒设计的人物是"阿波罗群像"中的一个固定成员，绝不会是根据青铜像原作而画的素描写生。我们只能假设，这位木刻设计师不得不依据一幅不充分的速写工作，于是求助于丢勒的这幅素描，该素描以某种方式——也许来自皮克海默的财产——而为阿皮亚努斯所有，且因为它表现的是一位古典模样的人体而看似符合要求。这位抄袭者如此出卖了自己：他在雕像的左手边放置了一把设计粗陋的战斧；尤其是对右前臂做出的拙劣改动：为了至少与原作大体一致，右前臂被表现成摊开而不是手持棍棒。木刻设计者在做出这种改动时忘了要对右前臂做合适的短缩，因此这只前臂与整个手臂的上部分相比时就显得太长了；他似乎从丢勒的《人体比例专论》[*Treatise on Human Proportions*] 那里借用了这个形象而没有做合适的调整。[141]

335

既然是这样，豪特曼本人也相当正确地理解这种状况，他说道："……当将素描L. 351与阿皮亚努斯书中插图《来自黑勒嫩贝格城的运动员》相比较时，我们认识到这幅木刻有着丢勒式的程式化，而非只得假定那尊雕像对丢勒的影响。"然而，这句话不仅适合于这幅特殊的木刻版画，而且也适合《古代圣铭集》里所有的"丢勒式"插图；这句话还适合与丢勒的亚当相关的那幅表现《奥格斯堡的墨丘利》雕像的木刻。

通过将阿皮亚努斯1534年版《古代圣铭集》中的木刻版画（图版74），与波伊廷格1520年版《罗马铭文》[*Inscriptiones*] 中的木刻版画[142]（图版73）

140　Th. Frimmel, "Dürer und die Ephebenfigur vom Helenenberge", *Blätter für Gemäldekunde*, II, 1905, p. 51ff.

141　例如参见Dürer, *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, Nuremberg, 1528, fols. H I V or G V b.。

142　Peutinger, op. cit., fol. B I.

相比较，这一点便能够得到证明。按照豪特曼的说法，两幅木刻都是根据同一个范本——他认为是丢勒的一幅素描——这幅素描在波伊廷格书中木刻里336 变了形，而在后来的阿皮亚努斯书中木刻里才得到恰当的表达。但是这种看法是站不住脚的。两幅根据同一素描的木刻版画也许会且常常相互明显不同，可这些不同之处却总是自始至终一致的。此处恰恰相反，我们见到有明显的差异。在站姿以及在躯干与双腿的造型方面，这两幅木刻之间的差异，就如可能对同一个对象做两种描绘那样全然不同。不过，在头部朝向、面部五官、发型、节杖和有翼的头盔方面[143]，两幅木刻版画完全一致。根据以上所述我们必定会推断出，1534年版木刻所根据的素描不可能与1520年版木刻所根据的素描是同一幅；它必定有一幅特定［*ad hoc*］制作的新素描，而1520年的木刻里所见的母题，都在这幅新素描里与由另一来源提供的其他母题混合起来了。这个另一来源就是丢勒的《人类的堕落》。

出现在1520年版木刻里的墨丘利形象与丢勒画的亚当完全不一样，这恰恰是因为这幅木刻虽然粗陋难看，却实际上比1534年的木刻更接近素描原作。它保持了古罗马人体型的文静、稍显懒散的站姿，它僵硬的双肩（这使人想起普林尼的用语*figura quadrata*［正方形］），尤其是它那相当含糊的立体感。1534年的木刻就像丢勒的《人类的堕落》一样，表现出的肌肉紧缩成结实、轮廓分明的不同凸面，而1520年的木刻却表现出相对一致、无法区别的各种表面。可以说，正是阿皮亚努斯所雇的画师在事后将墨丘利形象与丢勒的亚当融合起来：是他使近乎垂直站立的腿与移向两侧和后退的非承力腿形成对比（然而1520年版木刻里的双腿却几乎是平行的，臀部向外弯曲而一双337 大脚放置在差不多同一平面）；是他加强了比例关系并使之显得苗条；[144]是他

143 对比之下请比较另一尊藏于罗马的《墨丘利》雕像，图示参见Apianus, op. cit., p. 230。这两幅再现《奥格斯堡的墨丘利》雕像的木刻版画，在表现正面位置的山羊左前腿时也是一致的；而在丢勒原作里就像后来用于Marx Welser的《古迹》［*Monumenta*］中的一幅铜版画（本书图版72）一样，呈现出了短缩法的效果。

144 除了头上的双翼重新画过以符合头部的位置而不是以对称的正面呈现出来，另外两个标志物只是就设计与比例方面做了些微的改进。

塑造出了幅度大、关节相连的轮廓，以此强调了牛犊与膝关节之间、前臂与肘部之间的对比；是他把经短缩处理的脚画得正像丢勒的铜版线刻那样，甚至试图模仿丢勒特有的布光，即在人物的右边加重阴影却又投影于左腿的下部分。

结论是这两幅表现墨丘利的木刻版画都不能归功于丢勒。1520年的木刻不能归属于他，是因为这幅木刻与丢勒的风格没有一丝一毫的关系；1534年的木刻也不能归属于他，因为这幅木刻相当大的部分是缺乏创意地从早先那幅木刻承袭而来的。[145] 简言之，1534年版木刻里的墨丘利形象是1520年版木刻里墨丘利形象与丢勒画亚当的混合作品[146]，我们甚至能够见到这件拼缀品的各部分拼接之处：脖子上的颈部肌肉是从丢勒的铜版画那里模仿来的，实际上无法与从早先那幅木刻承袭而来的头部相连接。

从这个有点乏味的讨论中要得到的教训，不仅是丢勒本人并未参与古物研究的编纂，正是这项工作最终使阿皮亚努斯《古代圣铭集》得以出版，以及更具体一些，不是丢勒对《奥格斯堡的墨丘利》左臂做出了错误的演绎；[147]　338

145　阿皮亚努斯的插图画家根据胡蒂希和波伊廷格出版的印刷品工作，而不是像人们所以为的根据素描稿来工作，这显然是由于这么一个事实：他偶尔都不愿费事去颠倒自己的范本，导致他那些木刻版画里的物件都印反了；例如参见所谓《橡实石》[*Acorn Stone*]（Huttich, fol. C I=Apianus, p. 474）以及Curio Sabinus的墓碑（Huttich, fol. D IV v.=Apianus, p. 482）。

146　需要注意的是，阿皮亚努斯所雇画师至少在两处求助于丢勒画的亚当：海神尼普顿，第456页，以及另一个墨丘利，第464页。

147　导致这种错误演绎的艺术家就是波伊廷格1520年版《罗马铭文》的插图画家。这位艺术家大概活跃于美因兹[Mayence]，他依据从奥格斯堡传到他手中的一幅速写，并模仿古典（及之后）雕像里最通常的姿势而对《墨丘利》雕像的右臂做出修复，他的这一举动也许被后人原谅了；实际上，其所为也许是受到彼时藏于美因兹的一件罗马作品影响，他本人就为胡蒂希的出版物画过这件作品的素描写生，那是一个名叫Attio的战士的墓碑（Huttich, op. cit., fol. B II，复制件参见Apianus, op. cit., p. 470）。这尊墓碑现已遗失；但是在对墓碑作素描写生时，这位设计师并未犯错，这点可由一件单幅的速写来证明，该速写现藏米兰的安布罗夏纳图书馆[Biblioteca Ambrosiana]，Cod. D. 402, inf., fasc. 1。

既然如此，有关丢勒本人参与阿皮亚努斯铭文集编纂的假设使得不到任何证据的支持了。该铭文集的插图画家在事后[*ex post facto*]利用了丢勒的素描，该书的扉画也是如此，这幅扉画表现的是有关雄辩术的寓意画（“高卢的赫耳枯勒斯”[*Hercules Gallicus*]），它就是根据丢勒的素描L. 420。甚至有理由相信，这幅扉画如首字母和装饰边，都不是专门为阿皮亚努斯的书而制作的。它在主题上与这部独特的书内容的匹配，同其他书籍内容相比算是将就而已，而且它甚至印成册时都看起来非常模糊，而书里本身的那些插图又很清晰和整洁；结论为扉画是用很旧的木刻板印出来的。

这个讨论还让我们明白，如同一刹那间，丢勒的北方同辈艺术家是如何看待他的*antikisshe Art*［仿古手法］的。［当阿皮亚努斯所雇画师依据丢勒的亚当范本而对复制的古典墨丘利形象做出修改时，他的做法是对之做适当的修改，就像那位技巧娴熟却品格不太高的威尼斯雕塑家，他大概在同一时期制作出被认作是公元前5世纪的一件希腊原作，就是把从一块伯里克利时代的墓碑上借来的两个着衫人物，与从米开朗琪罗那里抄袭来的两个难忘的人体相结合，这两个人体一个是《大卫》，一个是在神庙遗址圣母堂（S. Maria sopra Minerva）的《基督升天》（图版88）。[148] 丢勒画的人物在德国木刻设计师的心目中是什么，米开朗琪罗塑造的人物在那位威尼斯作假者的心目中也就是什么（而且顺便说一句，在瓦萨里的心目中也是一样）：那就是古典得像希腊或罗马遗珍里的真品那样，实际上比之更古典的作品。——作者补笺］

339

148 ［这幅浮雕藏于维也纳艺术史博物馆，在本文初次发表时我并不知道这件作品，现参见Panofsky, *Hercules am Scheidewege*（前文提及，第182页，注释3）, p. 32, Fig. 26。——作者补注］

第七篇

《甚至在阿卡狄亚也有我》：普桑与挽歌传统

一

1769年，乔舒亚·雷诺兹爵士［Sir Joshua Reynolds］向友人约翰逊博士［Dr Johnson］展示出其新近的画作：布弗里夫人［Mrs Bouverie］与克鲁夫人［Mrs Crewe］的双人肖像，两人还显出是在英格兰的克鲁府第。[1]画面表现这两位可爱的贵妇人坐在一座石墓前，并对石墓上的铭文而感伤：一位向另一位指着铭文，另一位则以彼时流行的悲剧缪斯与忧郁［Tragic Muses and Melancholias］的坐姿对着铭文沉思。[2]铭文读作：*Et in Arcadia ego*［甚至在阿卡狄亚*也有我］。

约翰逊博士喊道："这能有什么意思？""这句话看起来毫无意义——我在阿卡狄亚。"乔舒亚爵士回答道："国王可能告诉过你。""他昨天见过这幅画且立刻说道，'噢，背景有一座石墓：是的，甚至在阿卡狄亚也有死神'

1 C. R. Leslie and Tom Taylor, *Life and Times of Sir Joshua Reynolds*, London, 1865, I, p. 325.

2 参见E. Wind, "Humanitätsidee und heroisiertes Porträt in der englischen Kultur des 18. Jahrhunderts", *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1930－1931, p. 156ff.，尤其参见p. 222ff.。

* 阿卡狄亚［Arcadia］为古希腊一山区，在今伯罗奔尼撒半岛中部，以其居民过田园牧歌式纯朴生活著称。在希腊神话里，阿卡狄亚还是潘神［Pan］的家乡。——译注

[death is even in Arcadia]。"[3]

在现代读者看来，约翰逊博士的愠恼很令人费解。但同样令人费解的是乔治三世［George III］的即景解释，他立刻领会到这句拉丁文的要旨，却以迥异于大部分人认为不证自明的方式来解释它。与约翰逊博士相比，我们现在不再被这句*Et in Arcadia ego*难住了。但是与乔治三世相比，我们又习惯于认定这句话里有着极为不同的含义。对我们来说，这句套话*Et in Arcadia ego*就开始等同于一些演绎与改述［paraphrases］，例如：［拉丁文］"Et tu in Arcadia vixisti"［你也曾生活在阿卡狄亚］，［英文］"I, too, was born in Arcadia"［我也生在阿卡狄亚］，［拉丁文］"Ego fui in Arcadia"［我生在阿卡狄亚］[4]，［德文］"Auch ich war in Arkadien geboren"［我也生在阿卡狄亚］[5]，［法文］"Moi aussi je fus pasteur en Arcadie"［我也曾是阿卡狄亚的牧人］；[6]而所有这些及许多其他说法无非就是费利西娅·赫门兹夫人［Mrs Felicia Hemans］的那句不朽名言：［英文］"I, too, shepherds, in Arcadia dwelt"［我也是曾居住在阿卡狄亚的牧羊人］。[7]这些演绎与改述呈现出一种无比幸福的怀旧景象，这种幸福是过去所经历、从此后不可再得，可又永恒地存在于记忆之中的：一种被死亡终结的往日幸福；而不是像乔治三世的解释所暗示的，一种被死亡威吓的现时幸福。

341

我想试着说明国王的上述解释——"甚至在阿卡狄亚也有死神"——体现出对这句拉丁文*Et in Arcadia ego*语法上［grammatically］正确的解释，事实上也是语法上正确的唯一解释，而我们对其要旨的现代读解——"我也生在，

3 Leslie and Taylor, loc. cit.

4 这种句式参见于Richard Wilson的画作（Strafford伯爵的藏品），下文提及，第364页及下页。

5 这是Friedrich Schiller的名诗《听天由命》［*Resignation*］的第一句（例如，参见载Büchmann, *Geflügelte Worte*, 27th ed., p. 441f.，包括许多来自德语文学的其他实例），诗中不得志的主人公抛弃了快乐与美貌去选择希望与真理，而他的要求也未能如愿以偿。在英文的引文词典里，这段话常常错误地被认作为由Goethe所作（被错认作写在他的《意大利游记》［*Italienische Reise*］上的格言，详见下文第366页）；例如比较Burt Stevenson, *The Home Book of Quotations*, New York, 1937, p. 94; *A New Dictionary of Quotations*, H. L. Mencken, ed., New York, 1942, p. 53（此处同样错误地断言"这句话开始出现在16世纪的油画上"）；Bartlett's *Familiar Quotations*, Boston, 1947, p. 1043。

6 Jacques Delille, *Les Jardins*, 1782, 引用参见载Büchmann, loc. cit., and Stevenson, loc. cit.。

7 *The Poetical Works of Mrs Felicia Hemans*, Philadelphia, 1847, p. 398. 参见下文第364页，注释49。

或曾生活在阿卡狄亚”——实际上是一种误译。然后我想试着说明这种误译虽然从语文学的［philological］角度站不住脚，却的确不是因为“纯粹的无知”而产生的，恰恰相反，这种误译为了符合事实而以无视语法为代价，且表现出并鼓励了译释中的一种基本变化。最后，我想试着确定最终导致近代文学中这一至为重要变化的，不是文人而是一位伟大的画家。 342

不过，在试图说明和确定上述所有问题之前，我们必须问自己一个初步的问题：希腊中部这么一个特别的、并不过于富裕的地区阿卡狄亚，是如何开始被人们认作是一个极乐与美妙的理想王国，一个化身为有着不可言喻的幸福，却又被“恬静悲伤”的忧郁所萦绕的梦想呢？

从古希腊罗马人的沉思遐想开始，对于人的自然状态便有着两种截然不同的看法，当然，它们各自对于使其得以形成的环境而言都是一个“Gegen-Konstruktion”［对立结构］。一种看法被洛夫乔伊［Lovejoy］和博厄斯［Boas］在一部富于启发性的著作里称作“愚蒙的”［soft］尚古风［primitivism］[8]，它以为质朴的生活是富足、单纯与幸福的黄金时代——换言之是消除了邪恶的文明生活。另一种看法是尚古风的“现实”［hard］形式，它以为质朴的生活是一种近乎非人的存在，这种存在有着许多可怖的艰难且毫不舒适安逸——换言之是剥夺了好处的文明生活。

闲适乡［Arcady］*，就像我们在所有近代文学里所见到，以及像我们日常谈话里所提及的，它都归入“愚蒙的”或黄金时代尚古风的话题。但是有关实际存在的闲适乡，以及由希腊作家们向我们所描述的这个地方，事实几乎是完全相反。

无可否认，这个实际的闲适乡是潘神的领地，人们能够听得到他在迈那卢斯山［Mount Maenalus］上吹奏潘神箫［syrinx］[9]，那里的居民以音乐的造诣

8 A. O. Lovejoy and G. Boas, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*, Baltimore, I, 1935.

* Arcady是对Arcadia的诗意叫法，类似中文里的世外桃源。——译注

9 Pausanius, *Periegesis*, VIII, 36, 8:“迈那卢斯山是专门奉献给潘神的，所以人们坚称可以在那里听到潘神吹奏潘神箫。”

343 和古老的家系、吃苦耐劳的美德和质朴好客而闻名；但是他们还以十足的无知与低下的生活水平而闻名。正如当年的塞缪尔·巴特勒［Samuel Butler］在其反对以祖宗为荣的著名讽刺诗里所总结的：

从前的阿卡狄亚人能追溯
他们一辈一辈的世系家谱
很久之前，他们曾被人称作
所有希腊人里最愚蠢的一拨，
他们给这个世界文明的生活方式
除了吹笛就没有带来任何的情致。[10]

从纯自然的角度来看，阿卡狄亚人的家乡缺乏大部分我们易于联想到理想的牧人极乐之地的迷人特征。波利比奥斯［Polybius］这位闲适乡出生的最著名人物，在赞扬家乡对音乐质朴的虔诚与热爱之时，还把它描述成贫瘠、光秃、多岩石和寒飕飕的地方，生活毫无便利可言，几乎没法给几只瘦小的山羊提供食物。[11]

344 那么十分自然，希腊诗人们克制住了自己，没有在闲适乡呈现出他们的田园诗。忒奥克里托斯［Theocritus］的《田园诗》［*Idylls*］是田园诗中最

10 Samuel Butler, *Satires and Miscellaneous Poetry and Prose*, R. Lamar, ed., Cambridge, 1929, p. 470.

11 Polybius, *Historiae*, IV, 20. 有关其他作家强调原生性简朴的有害方面，例如参见Juvenal，他把一个特别乏味的演说者描写成一个“阿卡狄亚青年”（*Saturae*, VII, 160）和Philostratus, *Vita Apollonii*, VIII, 7，他叫阿卡狄亚人为“吃橡树子的猪”。对阿卡狄亚人的音乐成就也表示贬低的是，Fulgentius, *Expositio Virgilianae continentiae*, 748, 19 (R. Helm, ed., Leipzig, 1898, p. 90)，他说的*Arcadicae aures*［阿卡狄亚人的耳朵］（写成*Arcadicis auribus*比写成*arcaicis ayribus*更合适引证、更符合原意）意指“对真正的美没有感觉的耳朵”。有一个被人讨论过多次的问题，即闲适乡在Theocritus的《田园诗》之前是否有过真正的牧歌或田园诗，现在看来结论是否定的。引证的文献参见E. Panofsky, “Et in Arcadia Ego; On the Conception of Transience in Poussin and Watteau”, *Philosophy and History, Essays Presented to Ernst Cassirer*, R. Klibansky and H. J. Paton, eds., Oxford, 1936, p. 223ff.，此外现参见B. Snell, “Arkadien, die Entstehung einer geistigen Landschaft”, *Antike und Abendland*, I, 1944, p. 26ff.。M. Petriconi的文章，“Das neue Arkadien”, ibid., III, 1948, p. 187ff.，对本文所讨论的问题没有做出贡献。

著名的作品，而诗中的背景却设定在西西里岛［Sicily］，彼时的西西里岛满是各种繁花似锦的草地、多荫的树丛和温暖的清风，这些正是闲适乡实际的"荒芜状态"（威廉·利思戈［William Lithgow］语）显然没有的。在忒奥克里托斯笔下濒死的达佛尼斯［Daphnis］要将自己的牧笛归还给潘神时，潘神本人就不得不从闲适乡动身去西西里岛。[12]

诗歌的重大改变发生在拉丁文而不是希腊文里，而闲适乡也是以拉丁文而登上世界文学舞台的。但即便如此，我们仍然能够区分两种截然不同的方式方法，一种手法的代表是奥维德，另一种手法的代表是维吉尔。在某种程度上，他们两位对闲适乡的理解又都是以波利比奥斯的文字为根据；但是他们又是以完全不同的方式来对待他。奥维德把阿卡狄亚人描写成远古的野蛮人，依然代表着塞缪尔·巴特勒暗示的那个"朱庇特诞生与创造月亮之前"的时期：

Ante Jovem genitum terras habuisse feruntur

Arcades, et Luna gens prior illa fuit.

Vita ferae similis, nullos agitata per usus;

Artis adhuc expers et rude volgus erat.[13]

［译文：］"据说阿卡狄亚人在朱庇特出生之前便居住在这片土地上；他们的部落比月亮还要年长。可他们的生活在自律与风俗上一直没有改善，如野兽的生活一般；他们是一群笨拙的人，对技艺则是无一擅长。"奥维德始终如一地绝口不提阿卡狄亚人仅有的可取之处，即他们的音乐才能：他使得波利比奥斯笔下的闲适乡比实地还要糟糕。

另一方面，维吉尔则是使闲适乡理想化：他不仅强调了真正的闲适乡所具有的长处（包括没有被奥维德提及的无处不在的歌声和笛声），而且还

12 Theocritus, *Idylls*, I, 123ff.

13 Ovid, *Fasti*, II, 289ff.

添加了一些真正的闲适乡从未有过的迷人之处，即郁郁葱葱的植物、永远不
345 变的春天，以及用于消遣的无尽闲暇。简言之，他把忒奥克里托斯的牧歌［bucolics］移植到他决定算作是阿卡狄亚的特征，以使［西西里岛］锡拉库萨［Syracuse］的喷泉仙女阿瑞托莎［Arethusa］，须得援助维吉尔笔下的闲适乡[14]，但是忒奥克里托斯所讲述的潘神，就如之前提到他的行踪，便在维吉尔的央求下反过来从西西里岛跑到闲适乡了。

维吉尔在做出这种移植时，所完成的远不只是"现实"与"蒙昧"尚古风的综合，不只是野生的阿卡狄亚松树与西西里岛树丛和草地的综合，不只是阿卡狄亚的优点和虔诚与西西里岛的清新和悦目的综合：他更是使两个生活中的现实变成了一个乌托邦［Utopia］，这个国度足以远离罗马的日常生活而令人无法对之做出现实主义的解释（甚至于那些特色以及动植物的名称，当它们的希腊文叫法出现在拉丁文诗歌里时，便使人联想到一种虚幻、遥远的心理环境），这个国度也充满了视觉上的具体细节，以对每一位读者的内心体验产生吸引力。

因此，正是维吉尔的遐想且只是他的遐想，即对闲适乡的构想，也就如我们现在知道的那种构想，由此而诞生：希腊的一个荒凉与阴冷之地，终于被改观成一个虚构的理想乐园。但是这个新的、乌托邦式的闲适乡刚一出现，人们便觉察出虚构环境的超自然完美与人类生活的实际自然局限之间存在差异。的确如此，人类生存的两大悲哀是未得满足的爱与死亡，这两大悲哀绝没有从忒奥克里托斯的《田园诗》中消失。正相反，它们得到了着重的强调与令人难忘的描述。忒奥克里托斯的读者绝不会忘记，被抛弃的西迈塔［Simaetha］那些绝望、单调的祈祷，她在死寂的夜里旋转着魔轮为的是要唤回恋人；[15]又或是达佛尼斯之死，他因为竟敢挑战爱的力量而遭阿佛洛狄忒［Aphrodite］的重击。[16]但在忒奥克里托斯看来，这些人间悲剧都是真实的——

14 Virgil, *Eclogues*, X, 4–6.

15 Theocritus, *Idylls*, II.

16 Theocritus, *Idylls*, I.

正如西西里岛的景致一样真实——它们都是眼前的事情。我们亲眼看到这位美貌女魔法师的绝望；我们亲耳听闻达佛尼斯濒死时的遗言，纵然那遗言是一段“牧歌”的部分。在忒奥克里托斯真实描述的西西里岛，人心所有的喜悦与悲伤相辅相成，就如自然状态里的雨与晴、日与夜那样自然生就和照例必有。 346

在维吉尔理想的闲适乡，人的苦难与超人的完美环境制造出一种不协调。这种不协调一旦为人所觉察就必须予以消除，而且是消除在悲伤与平静兼而有之的那种夜色中，这种手法也许是维吉尔对于诗歌最具个性的贡献。人们也许会带着些许的夸张说道，是维吉尔“发现了”这种夜晚。当忒奥克里托斯笔下的牧羊人傍晚结束悦耳的交谈时，他们喜欢边分手边拿母山羊与公山羊的举动打趣。[17]在维吉尔的《牧歌》[*Eclogues*] 结尾，我们感受到夜色静静地笼罩着人间：“Ite domum saturae, venit Hesperus, ite, capellae”[18]；又或是：“Majoresque cadunt altis de montibus umbrae.”[19]

维吉尔并没有回避讨论未得满足的爱与死亡这两大悲哀，但是他使它们在某种程度上丧失了自身的真实性。他要么设想悲剧发生在未来，要么设想悲剧最好发生在过去，他因此而把神话的真实变成了挽歌的 [elegiac] 情感。正是对挽歌情感的这一发现才将过去开辟为一个侧面，从而开启了这一悠久的、至托马斯·格雷 [Thomas Gray] 而达到顶峰的诗歌系列，这个诗歌系列使维吉尔的牧歌，虽完全依赖希腊范本，却成了原创与不朽的天才之作。例如达佛尼斯这一母题，就被维吉尔用于《牧歌》中的两首，即第十首与第五 347

---

17 Theocritus, *Idylls*, I, 151f.; V, 147ff.

18 Virgil, *Eclogues*, X, 77:“回家吧，你们已经喂饱；昏星 [evening star] 已现，回家吧，我的羊群。”另比较 *Eclogues*, VI, 84ff.。

Ille canit (pulsae referunt ad sidera valles),
Cogere donec ovis stabulis numerumque referre
Iussit et invito processit Vesper Olympo.

“[（魔神）赛利纳斯（Silenus）] 唱着歌，山谷的回音把歌声带到星辰，直到昏星 [Hesperus] 召唤羊群要归圈与点数，违背奥林匹斯山的意愿，忙于自己的事儿。”此处的 *invito Olympo* [违背奥林匹斯山]（“奥林匹斯山”此处指“奥林匹斯山诸神”，就像我们用“克里姆林宫”指俄国政府一样）必须理解为一个独立离格 [ablative absolute]：诸神惋惜于昏星无情的出现终止了赛利纳斯的歌声。

19 Virgil, *Eclogues*, I, 83:“夜幕又从高高的山上降下。”

首。但在这两例中，悲剧不再是正对着我们的严峻现实，却透过柔和、有色，或期望或回顾的情感薄雾而为人所见。

在《牧歌》的第十首里，溺死的达佛尼斯被富于想象地——而且看似不无滑稽地——变成了真人，即维吉尔的朋友与诗人同伴加卢斯［Gallus］。在忒奥克里托斯笔下的达佛尼斯因为拒绝爱而濒临死亡之时，维吉尔笔下的加卢斯却对着一群意气相投的牧羊人和森林诸神宣称自己打算赴死，因为他心爱的女人莉科丽斯［Lycoris］为了情敌已离他而去：她生活在阴郁的北方但却幸福地躺在她那位英俊士兵安东尼［Antony］的怀里；可加卢斯尽管被乌托邦里所有的美女簇拥，却因悲伤而心力交瘁，唯一的安慰就是企望个人的遭遇和最后去世会成为闲适乡挽歌的题材。

在《牧歌》的第五首里，达佛尼斯还继续做着［神话里的］牧童；但是——这正是新奇之处——他的悲剧却是通过他那些幸存的同伴所做的挽歌式回忆而呈现在我们面前，他们正准备着一个纪念仪式，还打算为达佛尼斯立一座石墓：

> 献给达佛尼斯的永久石墓将要竖起
> 上面会刻着对他的赞语：
> “达佛尼斯，让旷野高兴、牧羊人欢喜，
> 天下得名又天上享誉；
> 他的羊群胜过平原上的佳丽，
> 却只有他自己强于那些情敌。”[20]

二

那么，此处第一次出现了“阿卡狄亚的石墓”，这便是之后有关闲适乡

---

20 Virgil, *Eclogues*, V, 42ff., 此处援用Dryden的英译。

的诗歌与绘画中几乎不可或缺的特征。但在维吉尔去世之后，这座石墓以及 348 维吉尔的整个闲适乡，都渐渐被遗忘达数百年之久。在整个中世纪，当人们在来世而不是在现世的任何区域追寻极乐之时，无论多么完美，田园诗都呈现出一种实际的、说教性且明显具有非乌托邦的特征。[21] 人物［*dramatis personae*］则是“罗宾”［Robin］和“马里翁”［Marion］而不是“达佛尼斯”和“克洛厄”［Chloe］，薄伽丘《阿梅托的众仙女》［*Ameto*］故事背景里，阿卡狄亚这个地名终于在维吉尔去世一千三百多年后再次出现，阿卡狄亚这次被置于托斯卡纳的科尔托纳［Cortona］附近。只不过阿卡狄亚是由一个使者来代表，可以说这个使者就是一个名叫阿卡狄亚的阿尔切斯托［Alcesto di Arcadia］的牧羊人，他将自己限定在模仿常见的“辩论”（*concertationes*或*conflictus*）中，为波利比奥斯和奥维德朴实与健康节俭的理想辩护，反对他的对手、来自西西里岛阿卡代米亚的阿卡滕［Achaten di Achademia］所赞美的财富与舒适之鸿运。[22]

然而在文艺复兴时期，维吉尔的——不是奥维德和波利比奥斯的——闲适乡像令人着迷的幻象从历史中浮现出来。只是对现代人的心理来讲，这个闲适乡是一个遥远而又极乐与美丽的乌托邦，这种遥远与其说是空间上的，不如说是时间上的。就像整个古典文化圈一样，闲适乡已成为这个文化圈里的组成部分，它变成了一种怀旧之情的对象，这种怀旧之情使真正的文艺复兴不同于中世纪出现的所有假的或原始的文艺复兴[23]：闲适乡成为了避难所，它不但要脱离不完美的现实，而且更是要脱离不确定的现在。在15世纪意大利文学艺术的盛期，人们试图凭借寓言小说来消弭现在与过去的隔阂。伟大的洛伦佐［Lorenzo the Magnificent］和波利齐亚诺比喻性地将位于菲耶索莱城［Fiesole］的梅迪奇别墅认作是闲适乡，而把他们自己那个圈子认作是阿卡狄亚的牧羊人；正是这种迷人的想象构成了西尼奥雷利［Signorelli］那幅著名 349

21 有关这一发展的简述，参见L. Levraut, *Le Genre pastoral*, Paris, 1914。

22 Boccaccio, *Ameto*, V (Florence edition of 1529, p. 23ff.).

23 比较E. Panofsky, “Renaissance and Renascences”, *Kenyon Review*, VI, 1944, p. 201ff.。

画作的基础，该作现已遗憾地被毁掉了，当初却一直被人们视为《潘神的国度》[*Realm of Pan*] 来欣赏的。[24]

然而，虚幻的闲适乡王国不久便重新确立为完全独立的领地。在薄伽丘的《阿梅托的众仙女》里，它只是被描绘成一个遥远而纯朴的家乡，梅迪奇圈子里的诗人们也只是将它扮成古典文化用来掩饰自己的乡村生活。在雅各布·桑纳扎罗 [Jacopo Sannazaro] 1502年出版的诗歌《阿卡狄亚》[*Arcadia*] 里[25]，闲适乡本身就是情节发生的地点，所以它因其自身而赢得了荣耀；它作为一种独特 [*sui generis*] 与自主的情感体验得以重新流行，而不是充当诗人及其赞助人自身环境的古典旗号。桑纳扎罗的闲适乡同维吉尔的一样，就是一个乌托邦的国度。但它除了是一个无法追溯的国度之外，人们还得透过怀旧时显露的忧郁掩饰而见到它，正如一位意大利学者所言："La musa vera del Sannazaro è la malinconia." [桑纳扎罗的真正灵感是忧郁。][26] 桑纳扎罗表达出的是第一次意识到潘神已死的时代感受，他沉湎于维吉尔作品里偶有出现的那些悲哀而庄严的赞美诗与典礼，怀旧的情歌与忧郁的回忆；还有他对三重韵 [triple rhymes] 的偏爱，三重韵严格来讲 [意大利文] 叫作 *drucciolo**（下文会引用几行这一类型的诗句），由此使自己的诗歌具有一种悦耳、缠绵的哀婉感觉。正是通过桑纳扎罗，那种挽歌感觉——在维吉尔的《牧歌》里存在着但却可以说是次要的——变成了田园牧歌创作圈里最重要的品质。再有一步就是，对美好往昔的持续和平与单纯的渴望这种怀旧之情，此前一直不带有个人的感情，此时却被强化为对现实存在的一种愤愤不平、具有个

350

24 有关对西尼奥雷利此画的分析，参见F. Saxl, *Antike Götter in der Spätrenaissance, Studien der Bibliothek Warburg*, VIII, Leipzig and Berlin, 1927, p. 22ff.。

25 有关雅各布·桑纳扎罗的《阿卡狄亚》，参见M. Scherillo给该作1888年版写的富于启发性的导论。桑纳扎罗的诗1502年首次在威尼斯出版，该诗根据意大利和古典原型（一方面是Petrarch和Boccaccio，另一方面是Virgil, Polybius, Catullus, Longus, Nemesius等人），因此在近代和更主观的世界观 [*Weltanschauung*] 内复兴了维吉尔有关阿卡狄亚的概念。桑纳扎罗的作品是古典时代之后第一个实际呈现阿卡狄亚的田园诗，一个重要的事实是，有几处提及当时的地点，那不勒斯的王宫，是在1504年的第二版加上的，或者至少是要使地点明确。

26 A. Sainati, *La lirica latina del Rinascimento*, Pisa, 1919, I, p. 184, Saxl的引述同上。

* 应为：*sdrucciolo*，意为重音在诗句倒数第三个音节的诗韵。——译注

人情绪的指责。托尔夸托·塔索［Torquato Tasso］的田园牧歌剧《阿明达》［*Aminta*］（1573年上演）里那句名言“O bell'età dell'oro”［呵，美好的黄金时代啊］*，与其说是对闲适乡的称颂，不如说是对塔索所处的时代，即反宗教改革时代里受压抑且受良心谴责的心态做出的抨击。蓬松的头发要束住，裸露的身体须遮起，风度仪态已毫不自然；愉悦的源泉受到污染，爱神的天赋被误导成偷窃。[27] 上述便是演员登场后当众对比真实的个人痛苦与所扮角色的光辉时迸发的情感。

三

差不多正好是半个世纪之后，乔瓦尼·弗朗切斯科·圭尔奇诺［Giovanni Francesco Guercino］——并不是像所有“日常引语词典”说的是巴尔托洛梅奥·斯基多内［Bartolommeo Schidone］——创作出第一幅表现闲适乡死神主题的画作（图版90）；圭尔奇诺于1621年到1623年间在罗马制作的这幅画作，现藏科尔西尼宫美术馆［Galleria Corsini］，我们正是在这幅画里第一次见到*Et in Arcadia ego*这句警言。[28] 人们有理由相信，朱利奥·罗斯皮廖西［Giulio Rospigliosi］（后来的教皇克雷芒九世［Clement IX］）对这个题材特别感兴趣，他的私邸里便装饰有圭多·雷尼［Guido Reni］制作的天顶湿壁画《黎明女神奥罗拉》［*Aurora*］，而圭尔奇诺一定会经常拜访这个私邸，因为彼时他正在卢多维西乡间别墅［Casino Ludovisi］构思自己更现代的《奥罗拉》；朱利奥·罗斯皮廖西是一个人文学者、艺术爱好者和极为优秀的诗人，他实际上 351

* 文中此句原拼为“O bell'età de l'oro”，误；现依源文本改正。——译注

27 Tasso, *Aminta*, I, 2 (E. Grillo, ed., London and Toronto, 1924, p. 90ff.).

28 圭尔奇诺的画作被说成是斯基多内的，例如Büchmann, loc. cit.; Bartlett, loc. cit（另外，该书将卢浮宫藏普桑画上的铭文错引为*Et ego in Arcadia vixi*）；还有Hoyt的*New Cyclopedia of Poetical Quotations*（该书的引文无误，但却译成“我也曾在阿卡狄亚”）。有关这幅作品的正确归属，参见H. Voss, “Kritische Bemerkungen zu Seicentisten in den römischen Galerien”, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXXIV, 1911, p. 119ff. (p. 121)。

有可能就是这句著名警言的发明者，这句警言与古典文化无关，在它出现于圭尔奇诺的画上之前也似乎并未见于文献中。[29] 那么，这句警言的字面意义又是什么呢？

352 正如本文开头所说的，我们现在倾向于把这句话翻译成“我也生在，或曾生活在闲适乡”[I, too, was born, or lived, in Arcady]。也就是说，我们假定这个*et*意思是“也”而且指的是*ego*，我们还进一步假定那个未说出的动词就是过去式；于是我们就认为整句话是闲适乡一位已故的居民所言。所有这些假定都与拉丁语的语法规则不一致。*Et in Arcadia ego*这句警言就像*Summum jus summa iniuria*［最高者至法］、*E pluribus unum*［合众为一］、*Nequid nimis*

29 有关朱利奥·罗斯皮廖西，参见L. von Pastor, *The History of the Popes*, E. Graf, tr. XXXI, London, 1940, p. 319ff.；有关他的诗作，参见G. Cavenazzi, *Papa Clemente IX Poeta*, Modena, 1900。他1600年出生于皮斯托亚城［Pistoia］，但受教育则是在罗马的耶稣会学院［Jesuits' College］，之后又到比萨大学读书，从1623年到1625年在该校讲授哲学（其间当然并不妨碍他间或造访罗马）。不久之后，他像是已定居在罗马（1629年他写过几首有关Barberini-Colonna婚礼的诗），并于1632年谋得市镇元老院［Curia］里的高级官职。作为教皇使节出使西班牙九年后（1644—1653年），他成为了罗马城的总督（1655年），1657年当选为枢机主教，1667年当选为教皇，1669年去世。这位全体基督教徒有教养与无私的君主——他赞助过第一次“大画家展览”，那是他任教皇的最后一年，由他的兄弟组织的（Pastor, p. 331）——在某一方面与*Et in Arcadia*［也在阿卡狄亚］这一题材有直接关系，有一段文字对这点有所暗示，参见G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori, et architetti moderni*, Rome, 1672, p. 447f.。Bellori在描述了普桑的“*Ballo della vita humana*”［《人生之舞》］这一现藏伦敦华莱士典藏馆［Wallace Collection］的画作之后，他又告诉我们这种*morale poesia*［道德诗］题材是“由教皇克雷芒九世还是高级教士时提议的”，进而说画家充分表现出*sublimatà dell' Autore che aggiunse le due seguenti invenzioni*［那位补充了以下两项发明的作者之卓越］，那就是，“*La verità scoperta del Tempo*”［赤裸裸的时间真相］（很可能不是现藏于卢浮宫的那幅油画，而是通过铜版画流传下来的另一版本，铜版画见录于A. Andresen, *Nicolaus Poussin: Verzeichnis der nach seinen Gemälden gefertigten Kupferstiche*, Leipzig, 1863, Nos 407 and 408，后一版本是献给克雷芒九世的），以及“*La Felicità soggetta a la Morte*”［固有一死的幸福］，这就是*Et in Arcadia ego*这种作品。除了一个印刷错误之外（在*che aggiunse*的前面漏掉了*si*），这位“卓越的”作者只能是朱利奥·罗斯皮廖西（因为就在这句话的开头提到普桑时是*Niccolo*）：按照Bellori的说法，正是罗斯皮廖西“补充了以下两项发明”，即除了*Ballo della vita humana*［《人生之舞》］这一题材之外，还补充了*La Verità scoperta del Tempo*［赤裸裸的时间真相］和阿卡狄亚题材。

问题是——正如我们知道而Bellori大概不知道的——这一题材在1621和1623年便已经被圭尔奇诺画过，他那时正忙于卢多维西乡间别墅里那幅有关奥罗拉的湿壁画。Bellori简短的叙述也许使情形简单化了，这一情形大概可以推测性地做如下重现：Bellori从普桑那里知道，朱利奥·罗斯皮廖西已定制了*Et in Arcadia ego*的卢浮宫版本，而且还告诉普桑，罗斯皮廖西自己便是这一题材的实际发明者。Bellori认为这就意味着罗氏在定制卢浮宫的这幅画时便已“发明了”这个题材；但罗氏真正说过的就是他向圭尔奇诺所提议的（圭尔奇诺无疑经常参观圭多·雷尼的《奥罗拉》湿壁画），之后他便要求普桑用更好的修订来重画这一题材。

[别太过分]或是*Sic semper tyrannis*[如此永属暴君]一样是一种省略句，其中的动词必须由读者提供。因此这个未说出的动词必须靠着已有的词语明确地暗示出来，这就意味着这个未说出的动词绝对不会是过去式。未说出的动词有可能暗示的是虚拟式如*Nequid nimis*（“千万别在那方面做得太过分”）或是*Sic semper tyrannis*（“但愿这是所有暴君的结局”）；它也有可能暗示的是不太常见的将来式，如海神尼普顿说的那句名言*Quos ego*（“这些由我来对付”）；但是它不可能暗示过去式。甚至更重要的是：状语*et*总是指直接跟在后面的那个名词或者代词（例如*Et tu*[你]、*Brute*[粗野的人]），所以这就意味着在我们讨论的这句话里，*et*不是属于*ego*而是属于*Arcadia*；有趣的是，我们注意到有些现代作家虽已习惯于现在熟知的译释，却对地道的拉丁文有着天生的敏感，例如巴尔扎克[30]、德国的浪漫主义作家C. J. 韦伯[C. J. Weber][31]，以及杰出的多萝西·塞耶斯小姐[Miss Dorothy Sayers][32]——本能地将*Et in Arcadia ego*误引作*Et ego in Arcadia*。因此，这句警言正确译文的标准语句不是“我也生在，或曾生活在闲适乡”，而是“甚至在闲适乡也有我”[Even in Arcady there am I]，我们从这种标准语句就应该推断出，说话者不是死去的男羊倌或女羊倌，而是死神本人。总之，国王乔治三世的解释在语法上绝对正确。就圭尔奇诺的油画而论，该画作从形象化的角度来讲也是正确的。

353

画作描述两个阿卡狄亚牧羊人闲逛时因突然的一瞥而止步，他们见到的不是石墓而是一颗很大的人颅骨，这颗人颅骨平放在一片废圮的石墙上，招

30 Balzac, *Madame Firmiani*: “J’ai aussi aimé, *et ego in Arcadia.*”

31 C. J. Weber, *Demokritos oder hinterlassene Papiere eines lachenden Philosophen*, n. d., XII, 20, p. 253ff.: “Gräber und Urnen in englischen Gärten verbreiten die nämliche sanfte Wehmut wie ein Gottesacker oder ein ‘Et ego in Arcadia’, in einer Landschaft von Poussin.” 而这种文本误写现在便解释得相当清晰了，它也出现在Büchmann的*Geflügelte Worte*一书的几个早期版本里（例如第十六版的p. 582）。

32 Dorothy Sayers, “The Bone of Contention”, *Lord Peter Views the Body* (Harcourt Brace and Co., N. Y.), p. 139. 对拉丁文语法的这种敏感似乎是英国神秘故事作家们普遍具有的。在Nicholas Blake的*Thou Shell of Death*, XII (Continental Albatross Edition, 1937), p. 219，一位年长的贵族说道：“*Et ego*, Superintendent, *in Arcadia vixi*—what?”

惹来了一只苍蝇和一只老鼠，苍蝇与老鼠通常用来象征腐烂［decay］和所有

354 吞噬的［all-devouring］时间。[33] 刻在石墙上的文字就是*Et in Arcadia ego*，明确地紧挨着石墙的应该就是吐出那些文字的那颗颅骨；从前对这幅画作的描述，甚至误说文字是写在从颅骨的嘴里吐出来的饰带上，这个错误倒是可以理解。[34] 这一来，颅骨当时和现在都是死神化身的公认符号，正如这一事实所证明的：英语提到它时不是用“死人的头”［dead man’s head］，而是用“死神的头”［death’s-head］。说话的死神头，因此在16和17世纪的艺术与文学中是一种常见的特征[35]，它甚至还被［莎剧人物］福斯塔夫［Falstaff］(《亨利

355 四世：下篇·第二幕·第四场》［*2 Henry IV, II. 4*］) 提及，他在回答多尔·蒂

---

33 老鼠象征所有吞噬的时间，对这一含义已有的说明参见Horapollo的*Hieroglyphica* I, 50（现在易见于G. Boas, *The Hieroglyphics of Horapollo*［Bollingen Series, XXIII］, New York, 1950, p. 80），且几个世纪以来都一直为众人所知（比较中世纪有关人生是“巴拉姆树”［The Tree of Barlaam］的譬喻；据Condivi的记载，*Vita di Michelangelo*, cap. xlv，据说米开朗琪罗计划在梅迪奇家族小教堂的象征图像系列里加进一只老鼠）。从“夸张讥讽”的表现方式来看，圭尔奇诺的画作中心思想就像是：“Ein gar herrliches ‘Memento mori’ ist... ein hübscher gebleichter *Menschenschädel* auf der Toilette. So ein leerer Hirnkasten... müsste Wunder tun, wenn die Macht der Gewohnheit nicht noch stärker wäre.... Man würde zuletzt das Dasein des Totenschädels ganz vergessen, wenn nicht schon zu Zeiten *eine Maus* ihn wieder lebendig gemacht... hätte.”［“真正奇妙的‘死亡象征’是……经漂白放在浴室里的**人颅骨**。这是一颗空脑袋……如果习惯的力量不是更强大的话就会创造奇迹。……最终，如果不是间或有**一只老鼠**使人颅骨复活，人们就会完全忘掉它的存在。”］(C. J. Weber, loc. cit.)

34 Leslie and Taylor, loc. cit., 提到雷诺兹画的布弗里夫人与克鲁夫人双人肖像：“这个想法是从圭尔奇诺的画里借来的，圭尔奇诺的画里两个快乐的嬉戏者被一颗死神的头挡住去路，从死人的嘴里飘出一条饰带，饰带上写着*Et in Arcadia ego*的字样。”所谓从人颅骨嘴里飘出的“饰带”，显然是对老鼠尾巴的误解。只是因为我没见过雷诺兹的那幅速写（遗憾的是这部“罗马速写本”［Roman Sketchbook］从前为R. Gwatkin所有，比较Leslie and Taylor, op. cit., I, p. 51，之后下落不明），所以我无法辨别是雷诺兹误解了圭尔奇诺的画，还是Tom Taylor误解了雷诺兹的速写。在任何情形下这种误解都表明：即使在相对近代的时期，圭尔奇诺作品的客观观者自然以为这句*Et in Arcadia ego*是由人颅骨吐出来的。

35 至于颅骨和骨骼的含义与对生命和命运的一般理解有关，比较R. Zahn, *81. Berliner Winckelmanns-Programm*, 1923; T. Creizenach, “Gaudeamus igitur”, *Verhandlungen der 28. Versammlung Deutscher Philologen und Schulmänner*, Leipzig, 1872; C. H. Becker, “Ubi sunt qui ante nos in mundo fuere?”, *Aufsätze zur Kultur- und Sprachgeschichte, vornehmlich des Islam*, Ernst Kuhn zum 70. Geburtstage gewidmet, 1916, pp. 87ff.。那些令人恐惧的符号出现在石墓上之前，似乎先是出现在高脚杯和餐桌装饰上，其最初的含义是纯粹享乐主义的意思，即引诱人们趁着生年而及时行乐，只是后来才变成了有关顺从与愧疚的道德主义启示。这一发展发生在古代埃及以及源于古希腊罗马文化的不同文明里，这些文明既有西方的也有东方的。在这些文明里，原初意义的颠倒主要是由基督教早期教父的写作而导致的。实际上，*Vita brevis*［生命短暂］这一观念的特点即是一种固有的矛盾情绪，它既包含贺拉斯的及时行乐［*Carpe diem*］，也包含基督教的

（转下页注）

尔希特［Doll Tearsheet］就其举止提出意思明确的警告时说道："闭嘴，好多尔！不要像死神的头那样说话，不要叫我记住我的结局。"

这句"记住我的结局"恰好就是圭尔奇诺那幅油画的寓意。它表达出一种警告而不是一些悦目、悲伤的回忆。其中简直就没有什么挽歌的意思，在试图追溯这种画面的图像志前身时我们发现，它们存在于一些说教类的作品中如关于三活人与三死人的传说［Legend of the Three Quick and the Three Dead］（人们因比萨公墓壁画而熟知），画里三位年轻的骑士出发去打猎，路上碰到三具死尸从棺材里起身，并警告三位优雅的年轻人不要虚度光阴（图版89）。正如这几位中世纪的纨绔子弟被几口棺材堵住了去路，圭尔奇诺的画里两位阿卡狄亚人也是被这颗颅骨挡在了路上；前面提到此前对这个画面的描述甚至谈起他们是"两个快乐的嬉戏者被一颗死神的头**挡住去路**"[36]。在这两例里，死神都可以说是掐住了年轻人的喉咙，而且"要他们记住自己的结局"。总而言之，圭尔奇诺的画作给中世纪的死亡象征［*memento mori*］观念披上了人文主义的伪装，将基督教道德神学特别喜爱的概念改变为古典与古典化田园诗的理想环境。 356

我们碰巧知道乔舒亚·雷诺兹爵士不仅熟悉而且还对着圭尔奇诺的油画画过素描写生（附带将该油画归属为其真正的作者，而不是归属于巴尔托洛

（接上页注）

surge, surge, vigila, semper esto paratus［起身、醒来、总是准备着］（1267年一首歌的叠句）。从中世纪后期起，"说话的"颅骨和骨骼便成为了一个常见符号，用来表示死亡的象征这一观念（就这一惯例的嘉玛道理会的［Camaldulensian］意义而言），竟至这些母题遍布日常生活的几乎所有方面。无数的例子不仅见于墓葬艺术上（通常刻有这类碑文如*Vixi ut vivis*［已活够了］，*morieris ut sum mortuus*［尽其天年］或是*Tales vos eritis*［此人本该如此］，*fueram quandoque quod estis*［我有过你现在的机会］），而且还见于肖像画、时钟、圣牌，最特别的是还见于戒指上（许多引证的例子见于关于Falstaff与Doll Tearsheet的对话的1785年伦敦莎士比亚全集）。另一方面，"说话的颅骨"威胁性的言辞也能够被解释为死后灵魂生活充满希望的展望，例如17世纪的德国诗人D. C. von Lohenstein一句短诗里，*Redender Todtenkopff des Herrn Matthäus Machners*［Matthäus Machners先生那个说话的颅骨］所说：*Ja/ wenn der Höchste wird vom Kirch-Hof erndten ein/ So werd ich Todten-Kopff ein Englisch Antlitz seyn*［诚然，在最高者开始从教堂墓地收获果实的时候，那么我，死神的头，就会是天使的面容］（引文参见W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1928, p. 215）。

36 参见第354页，注释34所引文字。

梅奥·斯基多内)。[37] 有一个合理的假设是，在把*Et in Arcadia ego*这个母题包括进克鲁夫人与布弗里夫人的双人肖像时，他回想起了这幅油画；与这句警言源头的这种直接联系，也许可以说明这么一个事实，即对之做出语法上正确的解释（如“甚至在阿卡狄亚，也由我，死神控制”），在欧洲大陆早已被人忘记了，却依然为雷诺兹的那个圈子所熟知，而且之后变成了可称作特别英国人的或“岛民的”[insular]传统之一，这种传统易于记住死亡象征的观念。我们已经看到雷诺兹本人支持对这句拉丁文警言的正确解释，也看到乔治三世立刻理解了这句话的意思。另外，我们还见到乔瓦尼·巴蒂斯塔·奇普里亚尼[Giovanni Battista Cipriani]作的*Et in Arcadia ego*母题的作品（图版93），奇普里亚尼生于佛罗伦萨，但他从学徒时期末直到1785年去世都一直活跃于英格兰[38]，该作品表现的是死神的盾徽，即颅骨与尸骸的上面刻有“*Ancora in Arcadia morte*”的铭文，意思是：“甚至在闲适乡也有死神”，这与乔治国王的翻译完全一致。即使是20世纪讽刺性的反传统文评运动[iconoclasm]，在英格兰也仍然从这一原创与不祥的概念中汲取*Et in Arcadia*[甚至在阿卡狄亚]这一主题。奥古斯塔斯·约翰[Augustus John]，就喜欢用阿卡狄亚人的名字来命名他画的那些黑人姑娘，如“达佛涅”、“菲利斯”[Phyllis]，或者就叫“阿明达”，他还把这么个标题*Atque in Arcadia ego*（不正统的*atque*表达出的“甚至”含义要比正统的*et*语气重得多），加诸一个可怖、宿醉的场景，其间死神装扮成一个可怕的吉他手模样；[39] 在伊夫林·沃[Evelyn Waugh]的小说《旧地重游》[*Brideshead Revisited*]里，讲述者还是一位老成的牛津大学本科生时，就在自己校舍的房间里装饰着“刚从医学院

357

37 参见Leslie and Taylor, op. cit., p. 260：“我在雷诺兹的罗马笔记本[Roman notebook]里见到一幅对圭尔奇诺画作的素描写生。”显然是从这幅素描上，很可能写有惯常的说明性注解，Tom Taylor知道了科尔西尼宫的这幅作品及其作者，有一件事令人意想不到：雷诺兹后来的一位传记作者，由于不知道圭尔奇诺的这幅油画，竟大胆说出雷诺兹是受到了普桑的启发（W. Armstrong, *Joshua Reynolds*, übersetzt von E. von Kraatz, n. d., p. 89）。

38 Cipriani别的不说，还给著名的Ariosto全集创作过插图，该书由Baskerville Press于1773年在Birmingham出版。

39 J. Rothenstein, *Augustus John*, Oxford, n. d., Fig. 71. 所提及的黑人肖像即在该书的插图66、67、69。据John Rothenstein爵士来信告知，书中奥古斯塔斯·约翰作品的那些标题均由艺术家本人口头提供。

买来的人颅骨，放在一盆玫瑰上，当时就成了桌上的主要装饰品。它的前额刻有那句铭文*Et in Arcadia ego*”。

不过，奇普里亚尼在忠实地依据“岛民的”传统来演绎这句拉丁文警言的同时，他还汲取了其他的图像资料以利画面的构图。作为一位彻头彻尾的折中主义者，他拓宽了景观并增加了羊、狗以及古典建筑物的残片；他把人物增加到七个，一般地说，这些人物都有着拉斐尔式的特征（其中五位是女性）；他把圭尔奇诺画中废圮的石墙和真正的死神头，换成了精心古典化修饰过的石墓，上面用浮雕刻有颅骨与尸骸。

这位相当中立的艺术家在做出上述折中之举时，显示出他本人熟知一位人物的革新，这位人物的画作标志着*Et in Arcadia ego*主题历史的转折点，这人就是伟大的法国画家尼古拉·普桑。

四

普桑在1624年或是1625年到过罗马，那是在圭尔奇诺离开该地的一两年之后。几年之后（大概是1630年左右）他制作出稍早的两幅描绘*Et in Arcadia ego*的作品，现藏于查茨沃斯庄园［Chatsworth］的德文郡陈列馆［Devonshire Collection］（图版91）。作为一个古典主义者（却是从非常独特的意义来说），很可能也熟知维吉尔的著作，普桑通过加上阿卡狄亚的河神阿尔甫斯［Alpheus］，把废圮的石墙换成刻有*Et in Arcadia ego*的古典石棺，从而对圭尔奇诺的作品做出了修改；再者，他通过给圭尔奇诺原有的两个男羊倌再加一个牧羊女，从而突出了阿卡狄亚环境里的色情含义。但尽管有了这些改进，普桑的作品却并没有隐瞒自己源于圭尔奇诺的画作。其一，普桑的作品某种程度上保留下了戏剧效果与惊奇意外的成分：一群牧羊人从左边出来并被石墓突然挡住了去处。其二，也有一个真正的死神头，置于石棺上*Arcadia*这个词的上方，不过它已变得很小也不显眼，没有引起牧羊人的注意，牧羊人是普桑理智主义倾向的显著征兆，他们似乎更热切地为石棺上的铭文所吸引，

358

而不是对死神的头感到惊愕。其三，画面依然传达出道德性或告诫性的意思，尽管远没有圭尔奇诺的作品那样突出。起初，该作品是与《帕克托洛斯山泉里洗澡的弥达斯》[*Midas Washing His Face in the River Pactolus*]（现藏纽约大都会艺术博物馆）配对的，河神帕克托洛斯是图像传统中的重要人物，这便说明描绘阿卡狄亚的作品里也有类似的人物，即次要的河神阿尔甫斯。[40]

两幅作品在一起时便展示出一个双重的教训，一个是劝告不要以更为真实的生命为代价去疯狂地追求财富，另一个是劝告不要虚度稍纵即逝的光阴。359 这句警言*Et in Arcadia ego*仍然可以理解为是由拟人化的死神发出的，也还可以翻译成"甚至在闲适乡，也由我，死神控制"，这都与作品本身向我们呈现的画面完全一致。

然而，又过了五六年之后，普桑创作出第二幅，也是最后一幅描绘*Et in Arcadia ego*主题的油画，这幅名作现藏于卢浮宫（图版92）。在这幅油画里——它已不再是借古典外衣表达死亡象征观念，并与借古典外衣表达谨防贪婪[*cave avaritiam*]观念配对的作品，而是以独幅作品出现的——我们在其中能看出它与中世纪道德化传统的彻底决裂。戏剧效果与惊奇意外的成分已经不见踪迹。之前作品里两三个阿卡狄亚人成群从左边出来的场面已不再见，我们看到的是四个阿卡狄亚人对称地分布在石墓的两边。之前作品里他们被意外与可怖的迹象挡住去路的情景已不再，而是变成了他们专注于冷静的讨论与忧伤的沉思中。有个羊倌跪在地上，像是自言自语地重读着铭文。另一个羊倌像是与一个美丽的姑娘讨论铭文，而这位姑娘正以一种温和、沉思的态度思考着它。还有一个羊倌则似乎陷入了令人触景生情的、森森然逼压的忧思之中。石墓的形式被简化成一个没有修饰的长方形石块，不再有短缩的效果，而是与画平面平行，还有那个死神的头也被完全去掉了。

那么现在我们对作品的阐释便有了基本的改变。这些阿卡狄亚人与其说

---

40 普桑早期描绘*Et in Arcadia*的作品，即德文郡公爵拥有的那幅油画，与纽约的这幅描绘弥达斯的作品之间的关系，A. Blunt对之做出确认和全面的分析，"Poussin's Et in Arcadia ego", *Art Bulletin*, XX, 1938, p. 96ff.。Blunt将德文郡公爵的那幅作品年代确定为约1630年，我现在倾向于同意他的判断。

是有关未来的无情而被告诫，不如说是沉浸在对美好往昔的柔情沉思之中。他们似乎更关心的是埋在石墓里的那个人而不是自己，那人就是曾经有过他们现在有的欢愉，而那人的石墓“要他们记住自己的结局”，只不过使人回忆起有人曾经就是现在的自己。简言之，卢浮宫所藏的普桑作品，不再表现出与死神的戏剧性相遇，而是表现对必死这一观念的沉思与专注。我们面对的是从淡然掩饰的道德主义向坦率的挽歌式伤感的转变。

这一在内容方面的总体转变，是由所有上述形式与母题方面的个别变化而导致的，那些变化都是基础性的，以至不能用普桑通常的习惯来解释，他 360 通常的习惯是对同一题材的早期作品在第二次制作时要做稳定和些许平静化的处理；[41] 而这一总体转变，可以用各种理由来解释。这一总体转变与一个时代更宽松与更少忧虑的精神是一致的，而这一时代精神又早就成功地从一阵阵反宗教改革的思潮中浮现了出来。它也与古典主义艺术理论的原则相同，就是摒弃“les objets bizarres”［怪异的描写对象］，尤其是摒弃像死神的头这类令人厌恶的对象。[42] 这一总体转变假如不是因为也起码是得益于普桑熟知有关阿卡狄亚的文学，这点在那幅查茨沃斯庄园藏画里早已显而易见，画里用古典石棺替代圭尔奇诺画的那块不成形的石墙，这很可能是受到了维吉尔第五首《牧歌》里描写达佛尼斯之墓的启发。但是卢浮宫藏画里那种虔敬和忧郁的气氛，以及甚至像那简朴的长方形石墓这一细节，都似乎透露出他新近接触到了桑纳扎罗的作品。桑纳扎罗对“阿卡狄亚石墓”的描写，其特点是不再围绕着不甘心的羊倌达佛尼斯，而是围绕着同样不甘心、名叫菲利斯的牧羊女，这种描写实际上便预示着在普桑后来的作品里得以图像化的场面：

……………… farò fra questi rustici

La sepoltura tua famosa e celebre.

---

41 在我看来，这一习惯的重要性有点被J. Klein高估了，参见“An Analysis of Poussin's ‘Et in Arcadia ego’”, *Art Bulletin*, XIX, 1937, p. 314ff.。

42 例如参见H. Jouin, *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Paris, 1883, p. 94。

Et da' monti Thoscani et da' Ligustici

Verran pastori ad venerar questo angulo

Sol per cagion che alcuna volta fustici.

Et leggeran nel bel sasso quadrangulo

Il titol che ad tutt'hore il cor m'infrigida,

Per cui tanto dolor nel petto strangulo:

"Quella che ad Meliseo si altera et rigida

361 *Si mostrò sempre, hor mansueta et humile*

Si sta sepolta in questa pietra frigida."[43]

［译文：］"我要使你的石墓在众乡村百姓中间广播声名。羊倌们应该从托斯卡纳和利古里亚［Liguria］的山区来敬拜世界的这一角落，仅仅是因为你曾生长于此地。他们应该读一读那漂亮的方形石墓上时时刻刻使我不寒而栗的铭文，它令我抑制住心中无尽的悲伤：'那位从前总是向梅利塞奥［Meliseo］表现出如此自负和固执的姑娘，现在已温顺和谦恭地葬于这座冰冷的石头里。'"

这几行诗不仅提到后来普桑的卢浮宫藏画里那个简朴的长方形石墓，让人觉得普桑是对桑纳扎罗所谓*bel sassoquadrangulo*［漂亮的方形石墓］的直接描绘；它们并且还令人惊讶地符合画面上奇怪、朦胧的气氛，也就是符合屏息而默想一位昔日同类的无言教训："我也曾居住在你们现在居住的闲适乡，我也有过你们现在所有的各种乐趣，我也曾在该有怜悯之情时却无情而冷酷；而现在我已逝去并埋葬于此。"根据桑纳扎罗的意思，在对普桑的卢浮宫藏画中出现的*Et in Arcadia ego*含义做如此演绎与改述时，我便把几乎所有欧洲大陆那些文人的释义都包括在内了：我这样曲解铭文的原意，就是要使它适应

43 Sannazaro, *Arcadia* (Scherillo, ed.), p. 306, lines 257−267. 另外一些有关坟墓的文字出现在桑纳扎罗的诗里，参见p. 70, line 49ff.，以及p. 145, line 246ff.（此段是对Virgil, *Eclogues*, X, 31ff.的逐字翻译）。

这幅作品的新面貌和新内容。因为毫无疑问，正确翻译的铭文已不再与我们的亲眼所见一致。

当我们根据拉丁语文法规则来解读（“甚至在闲适乡也有我”）时，只要这句话能够被认定为死神的头所言，只要那些牧羊人被突然惊吓地挡住去路，那么对这句警言的解读就该是符合的且易于理解。圭尔奇诺的作品明明白白便是如此，其中死神的头是作品里最突出的特征，画面的心理作用也并未因漂亮石棺或石墓的凸显而减弱。如果从较为次要的方面来看，就连普桑的那幅早期作品也是如此，画里的颅骨虽然变小并从属于新近加上的石棺，但仍然引人注目，画面要表现出突然被打断的想法保留了下来。

362

不过，在面对卢浮宫的这幅藏画时，观者发现难以接受铭文按照字面上的、语法上正确的含义。由于不见了死神的头，这句警言*Et in Arcadia ego*里的*ego*［我］便应该理解为指称石墓本身。虽然“说话的石墓”在那个时代的丧葬诗歌里并非闻所未闻，但是这种花哨之作［conceit］竟是如此罕见，使得米开朗琪罗在将这种写法用于纪念一位英俊小伙的五十篇祭文［epitaphs］中的三篇时，认为有必要通过解释性的评论让读者明白其意，他的意思便是，说来也真少见，这就是“对着读碑文者说话的石墓”[44]。而十分合乎常情的是，把这句话认定为埋葬于此的人所言而不是石墓所言。全部祭文的百分之九十九都是如此，包括维吉尔作品中有关达佛尼斯之墓的铭文，以及桑纳扎罗作品中有关菲利斯之墓的铭文；普桑的卢浮宫藏画便格外明白地让人想起这一常见的解释——这种解释在某种程度上使这句拉丁文警言的寓意从现在转而指向过去——因为画中人物的举止不再表现出诧异与惊愕，而是平静、缅怀往事的沉思。

因此普桑本人在没有对铭文做文字改动的同时，又要求且差不多是迫使

---

44 参见W. Weisbach, “Et in Arcadia ego”, *Gazette des Beaux-Arts*, ser. 6, XVIII, 1937, p. 287ff.，与笔者，“‘Et in Arcadia ego’ et le tombeau parlant”, ibid., ser. 6, XIX, 1938, p. 305f. 之间的讨论。有关米开朗琪罗的三篇祭文里所谓墓石本身向观众说话（“La sepoltura parla a chi legge questi versi”），参见K. Frey, *Die Dichtungen des Michelagniolo Buonaroti*, Berlin, 1897, No. LXXVII, 34, 38, 40。

363 观者去误译铭文，那就是把*ego*与死者而不是石墓相联系，把*et*［甚至］与*ego*而不是*Arcadia*相联系，用*vixi*［生活］或者*fui*［生］而不是*sum*［有］的形式来弥补缺少了的动词。其画面视象的发展使得文字惯例的含义已不再适应了，我们可以说，受这幅卢浮宫藏画影响的人决定将这句警言*Et in Arcadia ego*遂译成"我也曾生活在闲适乡"，而不是"甚至在闲适乡也有我"，这些人违反了拉丁语文法却充分欣赏到普桑作品中新的意义。

事实上，人们能证明这一*felix culpa*［美好的错误］是在普桑自己的圈子里犯下的。普桑的朋友及其第一位传记作者乔瓦尼·彼得罗·贝洛里［Giovanni Pietro Bellori］，在1672年就这一铭文提出过一个完全正确与严谨的解释，他写道："*Et in Arcadia ego*, cioè, che *il sepolcro si trova ancora* in Arcadia, e la Morte a luogo in mezzo le felicità."[45]（"*Et in Arcadia ego*，意思是石墓可以见到［现在时态！］甚至在闲适乡，死神也出现在喜悦之际。"）但仅仅几年之后（1685年），普桑的第二位传记作者、同样熟悉普桑的安德烈·费利比安［André Félibien］，在朝向糟糕的拉丁语文法与出色的艺术分析之路上迈出了最初且决定性的一步："Par cette inscription," 他说道，"on a voulou marquet que *celui qui est dans cette sépoulture a vécu* en Arcadie et que la mort se rencontre parmi les plus grandes félicitez."[46]（"这一铭文强调的是**葬于这座石墓里的人曾生活**［过去时态！］在闲适乡。"）那么我们此时见到墓主代替了石墓本身，整句警言指向了过去：曾经的威吓性言辞已变成了一种怀念。从那时起这句警言的发展便进入其符合逻辑的结论了。费利比安没有纠缠在*et*这个词上；他完全不理会这个词，而这个缩短的变体也古雅地回译成了拉丁文，留存在理

364 查德·威尔逊［Richard Wilson］1755年作于罗马的画作里，这幅作品中的铭文是："Ego fui in Arcadia."［我生在阿卡狄亚。］在费利比安做出上述阐释的约三十年后（1719年），迪博斯神父［Abbé du Bos］用一个状语"cependant"

45　G. P. Bellori, loc. cit.

46　A. Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des peintres*, Paris, 1666–1685 (in the edition of 1705, IV, p. 71)；另比较 Bernard Picart依据普桑的卢浮宫藏画制作的铜版画上的铭文，参见Andresen, op. cit., No. 417。

［然而］来翻译*et*："Je vivais cependant en Arcadie"[47]，用英文说就是："And yet I lived in Arcady."［然而我曾生活在闲适乡。］最后的修改好像是由伟大的狄德罗［Diderot］做出的，他在1758年断然地把*et*与ego连接起来，并将*et*译为*aussi*［也］："Je vivais aussi dans la délicieuse Arcadie"[48]，"我也曾生活在宜人的闲适乡"。于是，狄德罗的译文就应该被认作是所有后来迄今在用之各种变体的文学来源，直到雅克·德利勒［Jacques Delille］、约翰·格奥尔格·雅各比［Johann Georg Jacobi］、歌德、席勒［Schiller］以及费利西娅·赫门兹夫人。[49]

所以正如我们所见，***Et in Arcadia ego***的原初意思飘忽不定地留存在不列 365

47 Abbé du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (first published in 1719), I, section VI; in the Dresden edition of 1760, p. 48ff.

48 Diderot, "De la poésie dramatique", *Oeuvres complètes*, J. Assézat, ed., Paris, 1875–1877, VII, 353. 狄德罗对这幅油画本身的描述明显地不准确："Il y a un paysage de Poussin où l'on voit de jeunes bergères qui dansent au son du chalumeau［！］; et à l'écart, un tombeau avec cette inscription '*Je vivais aussi dans la délicieuse Arcadie.*' Le prestige de style dont ils s'agit, tient quelquefois à un mot qui detourne ma vue du sujet principal, et qui me montre de côté, comme dans le paysage du Poussin, l'espace, le temps, la vie, la mort ou quelque autre idée grande et mélancolique jetée toute au travers des images de la gaieté."［我们在普桑的一幅风景画里看到几位年轻的牧羊女合着芦笛的声音跳舞；远处有座石墓，上面的铭文写着：**"我也曾生活在宜人的阿卡狄亚。"**说到其风格具有的魅力，有时来自使我看到主题的词句，它对我低声地说话，就如这幅普桑的风景，空间、时间、生命、死亡或是某个其他高贵与忧郁的观念，它们都通过欢乐的形象表达出来。］（另比较其他提及普桑的这幅作品，参见Diderot's "Salon de 1767", *Oeuvres*, XI, p. 161；后来这个不适宜的*aussi*在法语文学里变成了惯例的程度就如那个不适宜的*Auch*［也］在德国一样，有关的阐述参见Delille's *Et moi aussi, je fus pasteur dans l'Arcadie*）。狄德罗所描述的这幅画作似乎是要证明他有关戏剧性对比［*contrastes dramatiques*］的著名理论，因为他想象画面是在表现牧羊人合着芦笛的声音跳舞。这个错误要么是由于同普桑的其他作品搞混了，例如伦敦国立美术馆藏的《狂饮的闹宴》［*Bacchanal*］，或是Richmond的Cook陈列馆藏的《潘神的宴会》［*Feast of Pan*］，要么是由于对某幅后来处理相同题材作品的印象。例如Angelica Kauffmann在1766年展出过一件作品就被人描述成："阿卡狄亚的羊倌与牧羊女在石墓的一边说教，其他的人在远处跳舞。"（比较Lady Victoria Manners and Dr W. C. Williamson, *Angelica Kauffmann*, London, 1924, p. 239; also Leslie and Taylor, op. cit., I, p. 260。）

49 有关雅克·德利勒、歌德和席勒，参见上文第341页，注释5、6。有关费利西娅·赫门兹夫人（比较第341页，注释341），那句出现她诗作上的名言，好像是把普桑的卢浮宫藏画与其后来的一幅或几幅变体搞混了："普桑的一幅有名的画作表现的是，一群男女牧羊人在闲逛中突然止步，而且因为看到一座石墓而百感交集，那石墓上的铭文是'Et in Arcadia ego'。"在诗作中赫门兹夫人仿效桑纳扎罗和狄德罗而假定墓主是一位少女：

随挽歌而长眠于墓中的
可是一位温柔如是的少女？
这位美丽的可人儿，她那
欢悦的声音早已远去？

颠群岛，其在英格兰之外的总体发展导致近乎普遍地接受了可谓挽歌式的解释，而这种挽歌式的解释又是由普桑的卢浮宫藏画开始的。可是在普桑自己的家乡法国，人文主义传统在19世纪衰弱得如此之巨，竟至早期印象派画家伟大的同代人古斯塔夫·福楼拜［Gustave Flaubert］已完全不能理解这句名言。他在对禁猎区森林［Bois de la Garenne］的优美描述中提到，与威斯塔神庙［Temple of Vesta］、友谊神庙［Temple of Friendship］和许多仿古遗迹在一起的，"parc très beau malgré ces beautés factices"［除了这些假景点外还有一个极美的公园］："sur une pierre taillée en forme de tombe, *In Arcadia ego*, non-sens dont je n'ai pu découvrir l'intention"[50]，"在一块凿成石墓状的石头上，人们见到刻有*In Arcadia ego*这么一句我不明其意的废话"。

我们能轻易地看到，从普桑的卢浮宫藏画开始人们对闲适乡石墓有了新的理解，这种新的理解又因对石墓上铭文的误译而得到了鼓励，如此一来便会导致对几乎截然相反的类型做出反思：一方面是压抑与忧郁，另一方面是欣慰与和缓；而且多半导致对这两方面做出非常"浪漫主义的"融合。前面提到理查德·威尔逊的油画，其中的羊倌与石墓——此处是一块有点毁损的**石碑**［*stele*］——都被弱化为**点缀物**［*staffage*］了，以此来强调日没时分罗马旷野柔和的清澈。约翰·格奥尔格·雅各比作于1769年的《冬游》［*Winterreise*］，包含有似乎是德语文学里最早提到"闲适乡石墓"的文字，在其中我们读到："在美丽的景色里，每当我遇到刻有*Auch ich war in Arkadien*［我也曾在阿卡狄亚］的石墓，我都会给朋友们指出来；我们停一会儿，相互按一按手，然后再继续前行。"[51]一位名叫卡尔·威廉·科尔贝［Carl Wilhelm Kolbe］的德国浪漫主义画家制作过一幅异常有吸引力的铜版画（图版94），他有个技巧，就是把禾草、芳草或是卷心菜叶放大到与灌木和树木、石墓和铭文（此处是正确的*Et in Arcadia ego*，然而这幅铜版画的说明却是那个错误的

366

50 Gustave Flaubert, "Par les champs et par les grèves", *Oeuvres complètes*, Paris, 1910, p. 70; 是Georg Swarzenski让我注意到了这段文字。

51 参见Büchmann, loc. cit.。

"Auch ich war in Arkadien")的尺寸一样，由此来构成奇妙的热带植丛和森林，反而是强调了两个恋人相互轻柔地融合为一体。在歌德使用这句警言*Et in Arcadia ego*时，最终将死神这一概念完全去掉了。[52]歌德用的是这句警言的缩写形式（"Auch ich in Arkadien"［我也在阿卡狄亚］），作为题词用在记述其愉快至极的意大利之旅的著名游记上，所以这句警言的意思就是："我也曾在那片欢愉与美丽的土地上。"

另一方面，弗拉戈纳尔［Fragonard］则是保留了死神这一概念；但是他却颠倒了原初的寓意。他画了两个小爱神，很可能是一对已故恋人的灵魂，在一尊破裂的石棺里相互拥抱着，其他一些更小的小爱神四处盘旋，一个和蔼的守护神［genius］用婚礼火炬的光芒照亮了这个场景（图版95）。此时的发展便画出了完整的循环，对于圭尔奇诺的"甚至在闲适乡也有死神"，弗拉戈纳尔的素描回答道："甚至在死神那里也会有闲适乡。"

367

52 另比较Goethe's *Faust*, III, 3［误，应为：II, 3。——译注］：

Gelockt, auf sel'gem Grund zu wohnen,
Du flüchtetest ins heiterste Geschick!
Zur Laube wandeln sich die Thronen,
Arcadisch frei sei unser Glück!
［你被引诱到同样的地方居住，
在最愉悦的结局中求得慰藉！
那御座变成了凉亭，
我们的幸福就是阿卡狄亚式的自由！］

在后来的德语文学里，有关阿卡狄亚式幸福的这种纯粹享乐主义解释，便开始蜕变为"玩得开心"这种普通的理解。Offenbach《地狱中的奥尔菲》［*Orphée aux Enfers*］的德语译本里，主人公便唱成"Als ich noch Prinz war von *Arkadien*"［当我还是**阿卡狄亚**的王子时］而不是"Quand j'étais prince de *Béotie*"［当我还是**比奥蒂亚**的王子时］。



后 记

美国三十年来的艺术史学：一位欧洲移居者的观感

即便是讨论久远的过去，历史学家也无法完全不带有个人的情感。在叙述自己的经历与反应能力时，这种个人的因素就变得非常重要，竟不得不依据来自读者方面深思熟虑的努力来对之做出推断。所以，我必须从一些自传性的材料开始，但又难以在谈论自己时不给人一种假谦虚或真自大的印象。

我于1931年秋应纽约大学的邀请第一次来到这个国家。那时我是汉堡［Hamburg］大学艺术史学［history of art］的教授；又由于这个汉萨同盟［Hanseatic］城市一直为自己的国际性传统感到自豪，所以校方不但高兴地批准了我申请的半学年假期，而且后来还准许我一学期待在汉堡、一学期待在纽约的安排。因此在连续三年的时间里，我都可以说是在大西洋两岸来来往往。当1933年的春天纳粹分子罢免所有犹太行政管理人员时，我正好在纽约而家人则仍然待在德国。我深深地记得我收到了一份德文的电报长文，电文通知我已被解雇但却是用绿色纸条封讫的，纸条上有这么一段话："敬贺复活节快乐，西部联合公司。"

这段祝福语后来被发现是吉祥之兆。我返回汉堡就为了料理完私事和出席几位好学生的博士学位考试（说来奇怪，这在纳粹统治时期的初期阶段竟办成了）；多亏了我的美国朋友与同事们无私的努力，难以忘怀也不敢忘怀，

我们一家才能早于1934年便在普林斯顿安顿下来。有一年的时间里，我在纽约大学和普林斯顿大学同时保有两个讲师职位，而在1935年，我受邀入职新设立的高等研究院［Institute for Advanced Study］人文学科部，该院名副其实的是研究人员公开从事研究而私下从事教学，可是众多其他学术机构的情形则恰恰相反。于是我也就继续在不同的地方授课，尤其是有规律地在普林斯顿与纽约两地授课。

我说这些是想完全清楚地表达出，我在这个国家的经历就机会与局限而论都有些反常。关于机会：与我几乎所有的包括美国出生的同事相比，我从未为过多的教学任务所累，也从未苦于缺乏研究所需的设备；与如此多的侨居学者相比，我有幸作为客人而非难民来到美国；还要以深深的感激之情讲明，自1933年我的身份突然改变以来，从未有人让我感到有何重大变化。关于局限：我既不熟悉北卡罗来纳州阿什维尔市［Asheville, N. C.］以南的地方，也不熟悉芝加哥以西的地方；而且非常遗憾的是，还从来没有与大学本科的学生有任何时段的专业联系。

一

虽然艺术史学依据的传统可以追溯到意大利文艺复兴时期，更早还能追溯到古希腊罗马时期，但它是学术科目大家庭里相对新近的成员；艺术史学就是对我们认定具有不止于实用价值的人造物做历史分析与解释，所 370 以它一方面不同于美学、艺术批评、艺术鉴赏与“欣赏”，另一方面也不同于纯粹的古文物研究。碰巧的是，就如一位美国学者对它所做的描述：“该学科的母语是德语。”正是在德语国家里，这一学科首次被确认为一门成熟的*Fach*［专业］，它也是在德语国家里得到了极大发展并日益显著地影响到一些邻近学科，甚至包括比自己年代久远且更为保守的姊妹学科：古典考古学［classical archaeology］。第一部将“艺术史”的说法耀眼地放在书名页上的，就是温克尔曼［Winckelmann］1764年出版的《古代艺术史》［*Geschichte*

der Kunst des Altertums]，而这一新学科的方法论基础则是由卡尔·弗里德里希·冯·鲁莫尔[Karl Friedrich von Rumohr]1827年出版的《意大利研究》[*Italienische Forschungen*]来奠定的。正教授的教职甚至更早于1813年在哥廷根[Göttingen]大学便设立了，其第一位就任者是杰出的约翰·多米尼克·菲奥里洛[Johann Dominic Fiorillo](他虽为这一姓氏，却是汉堡本地的人)。几年的时间里，在德国、奥地利与瑞士迅速成倍增加的大学教授职位，都因下面这些大名从未失去魅力的人物而生辉：雅各布·布克哈特、尤里乌斯·冯·斯洛塞尔[Julius von Schlosser]、弗朗茨·维克霍夫[Franz Wickhoff]、卡尔·尤斯蒂[Carl Justi]、阿洛伊斯·李格尔[Alois Riegl]、马克斯·德沃夏克[Max Dvořàk]、格奥尔格·德伊奥[Georg Dehio]、亨利希·沃尔夫林、阿比·瓦尔堡、阿道夫·戈尔德施密特[Adolph Goldschmidt]、威廉·弗格[Wilhelm Vöge]。还有一个特点是，一些主要的公共陈列馆是由和学者一样杰出的管理人员与专家管理的，从亚当·巴尔奇[Adam Bartsch]和约翰·达维德·帕萨万特[Johann David Passavant]，到威廉·博德[Wilhelm Bode]、弗里德里希·李普曼[Friedrich Lippmann]、马克斯·J. 弗里德伦德尔[Max J. Friedländer]和格奥尔格·斯瓦岑斯基[Georg Swarzenski]。

我在强调上述事实时并不觉得自己有追溯德意志爱国主义的嫌疑。我清楚艺术史学中被谴责为“日耳曼人”[Teutonic]方法固有的种种危险，也知道这一学科早期的，也许是太早体制化的结果并不总是令人满意。我坚信，[法国的]利奥波德·德利勒[Leopold Delisle]和保罗·迪里厄[Paul Durrieu]、路易·库拉若[Louis Courajod]和龚古尔兄弟[the Goncourt brothers]，[英国的]蒙塔古·罗兹·詹姆斯[Montague Rhodes James](他希望作为“古文物研究者”而为人所知)和坎贝尔·道奇森，[荷兰的]科内利斯·霍夫斯泰德·德·赫罗特[Cornelis Hofstede de Groot]和[比利时的]乔治·于兰·德洛[Georges Hulin de Loo]，这些人写的每一页在价值方面都超过一吨重的德国博士论文。我也能理解，从英国绅士的角度来看，艺术史家

371

常常看起来像这么一个家伙：他当众比较和分析与自己相识的女人妩媚之处，而不是私下向她们求爱或是详细记录她们的家谱；[1]甚至到现在，牛津大学或剑桥大学都没有固定的艺术史教授职位。[2]但事实仍然是，在20世纪30年代的大逃亡［Great Exodus］时期，德语国家在艺术史学方面依旧占据着主要的位置——除了美利坚合众国之外。

二

美国的艺术史学在几十年里重演了从贝洛里［Bellori］和巴尔迪努奇到李格尔和戈尔德施密特的发展，非常像J. P. 摩根［J. P. Morgan］的收藏活动，他从在材料或人工方面有极大价值的小物件开始，最后竟收藏有欧洲18世纪前的大师素描，这也就重演了从贝里公爵［the Duc de Berry］到马里耶特［Mariette］和克罗扎的发展。起初，对艺术的历史研究是实务家和文人如亨利·亚当斯［Henry Adams］和查尔斯·埃利奥特·诺顿［Charles Eliot Norton］的个人爱好（诺顿的哈佛系列讲座被其子描述为“论用古人的艺术阐明现代的品行”），它从20世纪初便逐步发展为一门自主的学科，第一次世界大战（“一战”的*terminus post quem*［最早日期］*自然就有不祥的含义）之后，美国的艺术史学便开始挑战不仅是德语国家的权威，而且是整个欧洲的权威。这种挑战之所以成为可能，不可无视而正是由于这么一个事实，即该学科在美国的创建人如阿伦·马昆德［Allan Marquand］、查尔斯·鲁弗斯·莫里［Charles Rufus Morey］、弗兰克·J. 马瑟［Frank J. Mather］、A. 金

372

1 现时暂住在牛津郡的一位从前的学生让我注意到，这篇讲座在宾夕法尼亚［Pennsylvania］大学发表约八个月之后，英国广播公司［BBC］便广播了两篇为艺术史学辩护的讲话：N. Pevsner, “Reflections on Not Teaching Art History” (*The Listener*, XLVIII, 1952, No. 1235, 30 October, p. 715ff.)；以及E. Waterhouse, “Art as a Piece of History” (ibid., No. 1236, 6 November, p. 761ff.)。这两篇讲话都使人增长知识，第二篇还非常机智，都是以“An Un-English Activity?”为题广播的。

2 ［我在1955年6月听说，牛津大学已设此类教授职位。*Hosanna in excelsis*（至上和散那）。——作者补注］

* 此处暗喻1914年6月28日萨拉热窝事件引发“一战”，1919年6月28日德国战败，被迫与包括美国在内的协约国于巴黎凡尔赛宫签订《凡尔赛和约》。——译注

斯利·波特［A. Kingsley Porter］、霍华德·C. 巴特勒［Howard C. Butler］、保罗·J. 萨克斯［Paul J. Sachs］，他们都不是一个已确立的传统的产物，而是从古典语文学、神学与哲学，文学、建筑学或是有根据的收藏而涉及艺术史学的。他们通过对一种业余爱好饶有兴趣的关注而建立起了一门专业。

起初，这门新学科不得不努力争取摆脱与艺术实践教学、艺术欣赏和那个难以归类的大课程"普通教育"的纠缠。创办于1913年的《艺术公报》［*Art Bulletin*］，现在被认为是世界上主要的艺术史期刊，该刊早期的几期都主要专门讨论这类话题，如"大学文学士课程应该提供给未来的外行何种艺术教育?""大学艺术课程的价值""人们在图画里所欣赏到的"，或者是"儿童为大学艺术课程所做的准备"。正如我们所知，艺术史学从后门溜进了大学，有假托古典考古学的名义（［G. H. Chase的论文］《福格博物馆的梅利埃格雕像及在美国的相关作品》［"The Meleager in the Fogg Museum and Related Works in America"］），有对当代现象做出评价（［C. R. Morey的论文］《奥古斯特·罗丹的艺术》［"The Art of Auguste Rodin"］），尤为独特的是还有一些书评文章。直到1919年（即停战一年以后），该刊才可以用大号字体而停用了又丑又小的标题。可是在1923年，当《艺术公报》刊登了十篇名正言顺的艺术史文章而只有一篇谈艺术欣赏时，当人们发现有必要创办一份与之竞争的刊物、那个短命的《艺术研究》［*Art Studies*］时，这门新学科也就赢得了这场战斗（尽管即使现在也会偶有小冲突出现）。大约正是在这一时期，那时欧洲学者中的少数几位越过大西洋，开始关注这一学科在美国的发展。

他们当然了解，所有类型的巨型陈列馆都已在美国建立了起来，还知道有几部非常优秀的艺术史著作——只需提及阿伦·马昆德有关德拉·罗比亚［the Della Robbia］家族的大量研究（1912—1922年），弗雷德里克·莫蒂默·克拉普［Frederick Mortimer Clapp］有关蓬托尔莫的两部著作（1914年和1916年），E. 鲍德温·史密斯［E. Baldwin Smith］有关普罗旺斯藏早期基督教象牙雕刻的专论（1918年）足矣——都是在美国写成的。他们也听到一些传闻，大意是有几项出色的技术性研究在几家美国的博物馆和一所叫作哈 373

佛的大学里进行；听到纽约一位有钱的女士建立了一座藏有成千上万幅图片的资料馆；还听说过，早自1917年以来，另一所叫作普林斯顿的大学就一直在编制一部基督教图像志综合索引。这种道听途说部分是想当然，部分被认作是不寻常。但是在1923年和1924年几乎同时面世的，有A. 金斯利・波特的《朝圣之路的罗马式雕刻》[*Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*]，该书一举彻底改变有关12世纪整个欧洲大陆雕塑年表及传播的普遍概念；艾伯特・M. 弗兰德 [Albert M. Friend] 提出最重要与神秘的卡洛林小草书体流派之一就在圣德尼皇家修道院 [Royal Abbey of Saint-Denis] 的著名论文；以及查尔斯・鲁弗斯・莫里的论文《中世纪风格的来源》["Sources of Medieval Style"]，该文竟然敢于把复杂的中世纪艺术归纳为三大倾向，就如约翰内斯・开普勒 [Johannes Kepler] 把复杂的太阳系归纳为三大定律一样。没有欧洲的学者——尤其是德国人和奥地利人，不管人们会怎样批评他们，他们与大多数意大利人和几乎所有法国人相比都不会对外来文献那么犯愁——会对这么一个事实视而不见，即美国已作为艺术史学领域里的主要力量而出现；而且相反的是，艺术史学在美国已呈现出独特的新面貌。

从1923年到1933年这接下来的十年，回想起来见证了一个像是黄金时代的时期。普林斯顿大学除了在小亚细亚 [Asia Minor] 和法国从事考古发掘，启动了手稿出版的伟大计划之外，还强化了该校在早期基督教、拜占庭与中世纪艺术方面持久的高水平学术研究传统。哈佛大学训练出了许多有热情、有经验的年轻人为越来越多持续扩展的博物馆效力。钱德勒・R. 波斯特 [Chandler R. Post] 和沃尔特・W. S. 库克 [Walter W. S. Cook] 将长期被忽略的西班牙艺术史研究确立为一门当之无愧的专业。菲斯克・金博尔 [Fiske Kimball] 在路易十四、法国摄政时期 [Régence]、路易十六和罗可可时期诸风格的建筑与装饰方面，开启了划时代的系列研究。威廉・M. 艾文斯 [William M. Ivins] 在对版画艺术的解释与评价方面开辟了新的视角。理查德・奥夫纳 [Richard Offner] 将意大利早期作品鉴赏领域，发展成了一门最可能接近于精确科学的专业。现在的年轻一辈学者，杰出代表如伦塞勒・李

374

［Rensselaer Lee］、迈耶·夏皮罗［Meyer Schapiro］和米勒德·迈斯［Millard Meiss］，都证明他们这辈人具有卓越的才能。艾尔弗雷德·巴尔［Alfred Barr］设想的现代艺术博物馆［Museum of Modern Art］，一跃而成了一个重要的机构。而正是在这些发展达到高峰之时，希特勒却成了德国的统治者。

三

有位欧洲的艺术史家一到20世纪30年代早期的纽约就立刻愣住了，感到震惊和欢欣鼓舞；如果他来得早一些尤其见证了禁酒时期［prohibition era］的最后阶段，就会发现自己身处一种舒适散漫的环境中，这种环境难以描述，更难的是毫无某种怀旧之情地记得它。他尽情地欣赏那些收集在博物馆、图书馆、私人陈列馆和商业画廊里的珍品。他发现，某些方面的中世纪绘画和书籍彩饰［book illumination］在该国能够得到比欧洲更为详尽的研究，是因为一系列历史事件而使大部分相关资料越过大西洋而流入该地。他惊讶于自己可以在纽约公共图书馆［New York Public Library］借阅书籍而不需要大使馆的介绍，也不需要两位可靠的市民担保；那些图书馆在夜间也开放，有些还开放到深夜；每个人看来都十分热心地想帮他查找资料。连原来坐落在赫克舍大厦［Heckscher Building］的十二楼、后搬到位于现址一座有点旧的褐砂石公寓的现代艺术博物馆，在那样的日子里也能让参观者不受冷落地离开。图书馆馆长和博物馆馆长都像是首先把自己看作传输工具而不是“保管人”或*conservateurs*［馆长］。更令人惊讶的是艺术史学界里的大量活动——这类活动不仅没有智力上和社会上的自我优越感，而且总是非常地饶有趣味：无数的展览会和没完没了的讨论会；私人资助的研究项目，今天开始明天就放弃；讲座不仅在学府里举办，而且还在富人的家里举办，听众有坐十二缸的凯迪拉克［Cadillacs］、老派的劳斯莱斯［Rolls-Royces］、银箭汽车［Pierce-Arrows］和蒸汽机车［Locomobiles］来的。人们能够感觉到，在这闪光的表面下有着一种发现与实验的精神，这种由勤劳尽责的学者们所控制的精神，就

375

留存在金斯利·波特式和查尔斯·鲁弗斯·莫里式学者们的著作里。

美国的艺术史学在“一战”之后进入繁盛期，又把二三十年前也许会是薄弱之处变成了强项：那就是与欧洲的文化上与地理上的距离。这当然重要，因为美国已作为唯一经济未受损的交战国而出现，所以就有足够的基金用于游历、研究设备和出版。但更重要的是，美国第一次开始主动而不是被动地与旧世界的欧洲交往，并且以既带占有欲又不带偏见的观察这一态度来保持这种交往。

欧洲国家之间的联系，是迅速和解到亲密无间却不善于迅速恢复文化交流，可这种联系在此时又中断了许多年，而欧洲与美国的交往却一直未受影响，或者迅速地得到修复。纽约是一架硕大无比的无线电装置，它能接收到许多无法相互播送的电台并向它们发射信号。但是当这位异乡人首次开始意识到美国正在发生的事情时，给他留下最深影响的是：在欧洲的艺术史家被训练得要从民族与地区的界限来思考时，对美国的学者来说却不存在这类的局限。

376

欧洲学者或是无意识地顺从或是有意识地反对一种根深蒂固的情绪，这种情绪传统上伴随着这么一类问题，如立方形柱头是在德国发明的，还是在法国或意大利发明的；罗吉尔·凡·德尔·韦登是佛兰芒人还是瓦龙人［Walloon］；或者如最早的带肋拱顶是在米兰建造的，还是在莫里安瓦［Morienval］、卡昂［Caën］，或是达勒姆［Durham］建造的；可有关这类问题的讨论往往会局限在区域与时期这类话题之内，而对区域与时期问题的关注又持续有几代人或至少有几十年的时间。从大西洋的另一边来看，整个欧洲从西班牙到东地中海都融合而成了一幅全景图，它的不同平面都是按固定的间隔而同样清晰地出现。

正如美国的艺术史家能在未受到民族与区域偏见歪曲的透视法图画里看到过去一样，他们也能在未受到个人与公共机构先入之见［*parti pris*］歪曲的透视法图画里看到现在。在欧洲——那里当代艺术中的各种重大“运动”，从法国印象主义到国际超现实主义，从水晶宫［Crystal Palace］到“包豪斯”

[Bauhaus]，从莫里斯椅 [Morris Chair] 到阿尔托椅 [Aalto Chair]，都已经出现了——通常都没有客观讨论的机会，更别提历史的分析了。这些事件的直接影响迫使文人们要么辩护要么攻击，迫使更聪明的艺术史家们保持沉默。而美国的这类人物如艾尔弗雷德·巴尔和亨利-拉塞尔·希契科克 [Henry-Russell Hitchcock]，就以这两位当代艺术领域的倡导者来说，他们能以热诚与超然兼而有之的态度来看待当代艺术景象，并以对历史方法的尊重与对细微文献的关注来记叙当代艺术景象，他们的这种态度和方式与研究14世纪牙雕或是15世纪版画所需要的态度和方式完全一样。"历史距离"（我们按惯例规定须有六十年到八十年的间距）证明能够被文化上与地理上的距离所替代。 377

直接并长期接触艺术史学而没有时间与空间方面的地方性局限，并参与一门仍然为年轻进取的态度所激励的学科发展，由此也许便带来了最重要的进展，这位侨居的学者就能因移居而从这些进展中获益。而且另外对他而言，有机会接触盎格鲁-撒克逊 [Anglo-Saxon] 的实证主义 [positivism] 且与之偶有冲突也是一件幸事，实证主义从理论上讲不信任抽象的推测；他变得更敏锐地意识到物质性问题（例如由油画与版画的种种技法以及建筑的静态因素所提出的问题），这类问题在欧洲往往被认为是博物馆和工艺学校而不是大学的事情；最后但并非最不重要的一点是，他被迫不管怎样都得用英文来发表自己的观点。

鉴于上文已叙述了我们这门学科的历史，不可避免的是，艺术史写作的词汇在德语国家变得比其他任何地方都要更为错综复杂，并最终成为了一门难以理解的技术性语言，甚至在纳粹分子统治时期前，一些未受污染的德国人就无法读懂德文的艺术文献了。德语哲学里的词语比梦中胡思乱想出来的还要多，所以每一位受德语教育的艺术史家都力求用英语清晰地表达思想，为此而不得不编写自己专用的术语大全。在编写术语大全时，他意识到自己母语的专业术语常常要么是故作艰深，要么是完全不明确；遗憾的是，德语可以让极为浅薄的思想能够从貌似深厚的呢绒大幕后慷慨陈词；相反地，许多的意思又会潜藏在一个术语的后面。例如*taktisch*，通常指"tactical" [战 378

术的]，与“strategic”[战略的]相对，可它在艺术史专业德语里用作“tactile”[触觉的]甚或是“textural”[质感的]以及“tangible”[可触摸]或者是“palpable”[可感知]的对应词。还有一个十分常见的形容词*malerisch*，根据上下文就必须采用七八种不同的方式来英译：在说“picturesque disorder”[如画式的杂乱]时就译成“picturesque”[如画式的]；在与“plastic”[立体的]相对时就译成“pictorial”[描绘的]（或者更过分地译成“painterly”[涂绘的]）；在与“linear”[线性的]或是“clearly defined”[线条清晰的]相对时，就译成“dissolved”[淡薄的]、“sfumato”[模糊的]或者“non-linear”[非线性的]；在与“tight”[紧密的]相对时就译成“loose”[疏松的]；在与“smooth”[光滑的]相对时就译成“impasto”[厚涂的]。简言之，在说英文或用英文写作时，甚至是艺术史家也必须多少明白自己的意思，也明白自己说的正是这个意思，这种强制力[compulsion]对我们所有的人来讲都非常有益。如果我可以这样说的话，实际上正是这种强制力，加上美国教授比其欧洲同行要频繁得多地受邀面对非专业与陌生听众，这对我们开口用英语讲演就很有帮助。迫使我们既要易懂又要明确地表达自己的意思，而且不无惊讶地意识到这是可以做到的，我们突然找到了勇气去写[通史]书讨论全部的大师或者全部的时代，而不是或仅仅是写许多专业论文；我们还敢全面地讨论中世纪艺术中的古典神话问题，而不是或仅仅是研究赫耳枯勒斯或是维纳斯的变形问题。

那么，上述就是这个国家给予侨民艺术史家们精神上的几项好处。他们是否会以及以什么方式对上述好处予以回报，这不应由我发表意见。但我愿意提及，从纯世俗的角度来看，他们的加入对于作为学术科目与公众兴趣对象的艺术史学之进一步发展，毫无疑问已做出了贡献。据我所知，从未有过一个外来的艺术史家取代了美国出生的艺术史家。侨居的艺术史家们要么是补充进现有的学院或大学系所[departments]的师资中（博物馆并不是同样

379 热切地欢迎他们，那是由于可以理解却有些微妙的原因），要么是受托着手

之前没有开展的艺术史教学工作。在两种情形下对于美国学生与教师的机会都得到了增加而不是减少。有个实例就是，一群流亡的学者被特许在一桩可称为了不起的事件发展中起到了建设性的作用：纽约大学美术学院［Institute of Fine Arts］的创立。

这个学院产生于一个小规模的研究生学部，我有幸于1931年成为该部的一员，那时这个学部有十来个学生和三四个教授，没有课室，更不要说学部自己的教学楼了，也没有什么设备之类的。讲座与专题讨论［seminar］课程都是在大都会艺术博物馆［Metropolitan Museum］地下室的房间里举办，那地方常被称作“殡仪馆”，该处禁止抽烟，否则处以死刑，而铁面无情的管理员们会在下午8点55分准时把我们赶走，不管报告会或者讨论会进行了有多久。唯一要做的事情就是将课堂转移到五十二街上一个舒适的地下酒吧；这种安排还为几份持久的友谊奠定了基础，而且也非常成功地运作了有一两个学期。但是在地下酒吧的日子不长，人们又觉得大城市里的学生需要有个地方，不管多小都要能在白天聚会、抽烟、谈论功课，而不需要喝酒或是专业指导，还要尽可能靠近大都会艺术博物馆。于是就在八十三街与麦迪逊大街［Madison Avenue］的街角租了一小套公寓房间，配上了由一个个演讲者积攒起来的幻灯片，还有应该是向卡内基公司［Carnegie Corporation］求得的一套权威艺术书籍。

在接下来的几年里，不少于五位著名的德国流亡者被聘任为现已成美术学院的固定教职。相当大的基金又以神秘的方式而筹得。今天的这个学院，就我所知是唯一的独立大学机构，专注于艺术史学的研究生教育，它不仅是同类学校里最大，而且还是最有活力与多功能的一所，占有位于东八十街上的一幢六层大楼，拥有一间可使用的图书馆以及最好的一间幻灯片收藏室，远远超过一百名的研究生来到这个学院，他们标新立异且有足够的进取心出版了一份属于自己的学术期刊，校友里还有相当多知名的大学教师和博物馆的专家。然而，如果不是沃尔特·库克院长集这些优点于一身：有先见之明、坚持不懈、有使命感、谦逊专注且毫无成见（他过去常说“希特勒是我最好的 380

朋友，他摇晃树干，我采集落下的苹果”），如果没有欧洲兴起法西斯主义和纳粹主义与美国自发而达全盛的艺术史学这天赐巧合给予库克以机会，上述的所有都不会成为可能。

四

正如我在前面提到过的，美国学者比欧洲同行要更频繁地面对非专业和陌生的听众。一方面，这一情形可以由一般的因素来解释。出于一些还未被人类学家充分探究的原因，美国人像是出自内心地喜欢听讲座（由美国的博物馆支持与推广的一种爱好，这些博物馆与欧洲的大多数同类机构不同，它们认为自己是文化中心而不只是陈列馆），喜欢参加研讨会和专题讨论会。教授们该度过一生的“象牙之塔”［ivory tower］——顺便一说，“象牙之塔”这种比喻的出现是由于19世纪的人们将《雅歌》［*Song of Songs*］里［他的身体如同雕刻的象牙］的明喻与贺拉斯的诗中［Odes III.16.1］对达娜厄之塔［Danaë's tower］的描述合并而成——在这个国家相对流动的社会里有了比其他大多数国家多得多的窗户。另一方面，更大范围的专业活动，在某种程度上是由于美国学术生活的独特环境。这种独特环境使我要简短地讨论一下所谓机构方面的问题，之所以要讨论这些有点超出我主题的问题，是因为涉及艺术史学的问题，经必要的修改，便涉及人文学科的所有其他分支。

381

美国与德国（我想限于自己的亲身经历）[3]在学术生活方面的一个基本差别就是，德国的教授不流动，学生流动；可是美国的情况正好相反：教授流

3 我对德国大学机构（多半与奥地利和瑞士的大学机构一样）的评论，当然指的是希特勒之前的时期，希特勒政权摧毁了德国和奥地利学术生活的根本基础。不过也有些保留，那些基础在1945年之后看似仍然有效，就我所知，现状多少得到恢复；有些引起我注意到的小变化，我在第381、384页，注释4、6中提到。有关进一步的情况，参见相关的主要著作：A. Flexner, *Universities, American, English, German*, New York, London, Toronto, 1930；以及一篇有趣的叙述，E. H. Kantorowicz, “How the Pre-Hitler German Universities Were Run”, *Western College Association; Addresses on the Problem of Administrative Overhead and the Harvard Report: General Education in a Free Society*, Fall Meeting, 10 November 1945, Mills College, Cal., p. 3ff.。

动，学生不流动。德国的教授要么留在蒂宾根大学直到去世，要么被聘为海德堡［Heidelberg］大学的教授，然后也许被聘到慕尼黑或柏林；但无论他待在何处，他都是待着不走的。除了专业讲座课程和专题讨论之外，他每隔一定时间有部分义务要做一个所谓*collegium publicum*［公开讲座］[4]，亦即每周一次的系列讲座，讨论更具有普遍兴趣的主题，免费并对所有学生和教师开放，而且通常还对普通公众开放；但要不是参加专业的会议或大会，他很少登上除了自己常居地之外的讲台。可是，德国学生的*abiturium*（正式认可的中等学校的最终文凭），使他有资格进入他喜欢的任何大学，他在这里待一个学期，那里待一个学期，直到找到一位自己想在其指导下准备博士论文的导师（德国大学里没有学士和硕士学位），而这位导师也接收他可以说是个人的学生。只要他愿意他就可以学习，甚至在为攻读博士学位而安顿下来之后，他也可能定期消失一段时间。

382

正如我们所知，美国的情况是相反的。这里较古老的学院和大学都是私立，因此都有赖于校友忠诚［alumni loyalty］，而美国的校友忠诚与英格兰的公立学校忠诚一样具有强大的影响力，这些院校都保留有招生权并能为本科生提供整整四年的食宿。州立的教育机构虽然从法律上讲必须接收本州每一位鉴定合格的学生，但也至少保留了这种持续不变的招生与食宿原则。转学生显然是人们不以为然的。甚至是研究生，如果有可能的话都会待在完全一样的学校一直到取得硕士学位。但似乎要在某种程度上弥补之后单调的环境与教学，学院与大学都会自由地邀请客座演讲者和客座教授，有的是一晚上，有的是几周，有的是一学期或者甚至是一年。

4　专业讲座课程的授课方式是*privatim*［非公开的］，亦即学生必须登记注册并缴交每学期一周课时的相应费用。另一方面，专题讨论的授课方式从前是*privatissime et gratis*［小型指导及免费］，亦即学生不交任何费用而教员个人则有权根据自己的要求接收学生。我得知，现在的专题讨论（除了为博士候选人而专门开设的最前沿专题讨论外）都得缴交与非公开讲座课程相同的费用，但教员仍然有准入权。除了个人课程的费用之外，教员还必须接纳不低于限额的学生数，而选择学生则是教员自己的事情，德国的人文学科学生每学期只交注册费，加上“入校费”［admission fee］，这一费用包括准许使用图书馆和参加专题讨论，以及有权享有医疗服务等等。

从一位客座演讲者的角度来看，这种制度有许多优势。这种制度开阔了他的视野，使他接触到非常不同类型的一些同事和学生，经过若干年后就会让他在许多校园里都有一种愉快的亲近感，就和文艺复兴时期的巡回人文学者在许多城市或宫廷里的感觉差不多。但从打算以人文学科研究为业的学生角度来看，它又有一些明显的缺点。这种学生往往进入特定的学院，因为家族传统或经济原因使他没有其他的选择，而特定的研究生院是因为正好能接收他。即使他满意自己的选择，可是无法寻求其他的可能性就会使他的思想观念有局限，会削弱他的积极性；而且假如他犯了错，那么这困境就会发展成真正的悲剧。如果是这样的话，与客座演讲者的短暂接触几乎无法抵消不合适的环境所有的危害作用，甚至还会加深这种学生的挫败感。

383

一个明智的人不会想要改变这一因充分的历史与经济理由而形成的制度，而且不对美国的观念与理想做出基本的修正，这种制度也不会得到改变。我只是想指出，这个制度像所有由人所确定的体制一样，也有随优点而来的缺点。这在那些体现出美国学术生活不同于欧洲的其他机构特征中也是如此。

这些差别中最重要的一点是美国的学院与大学都被分为有自主权的系所，这种制度对欧洲人来说是陌生的。一般而言欧洲大陆的大学，尤其是德语国家的大学，遵循着中世纪的传统，都会编成四五个“院”[faculties]：神学院、法学院、医学院、哲学院（最后的哲学院又常常被分为数学与自然科学院，以及人文学院）。每个学院都有一个教授 [chair] ——只有特别的情况下有不止一位教授——专用于具体的学科，限于讨论人文学科的话就是希腊文、拉丁文、英文、伊斯兰文、古典考古学，或者除此之外还有艺术史学；这些学院照规定只能由这些通常为正教授（*ordinarii*）的教职现任者来组成。[5]

384

正教授是一个小团体的核心，其成员非常粗略地相当于 [美国的] 副教授

5 “一战”以后德国的 *Privatdozenten* [相当于助教授] 和 *extraordinarii* [相当于副教授]（比较下面的注释）在学院便有了自己的利益代表人，这些代表当然是作为集体而非学科的代表而当任该职，被推选出来服务一年；我还在汉堡大学时，当会议讨论到涉及他们学科的事项时他们甚至必须离开会议室。至于 *etatsmässige extraordinarii* [在编副教授]（再比较下面的注释），这个惯例有差异。在多数大学，他们只有在所属学科没有正教授做代表时才能在学院当任代表一职。

（*extraordinarii*）和助教授（*Privatdozenten*）[6]，但正教授并不正式管辖团体成员的学术活动。他要负责专题讨论或者系所的行政事务；但是在授予学位和接收或邀请教学人员方面，不论级别和专业，全部由整个学院来决定。 385

对习惯于美国这种直接听命于诸神而运作的自治系所制度的人来讲，德国历史悠久的编制方式听起来相当荒谬可笑。一位候选人提交了一篇论阿拉伯文变音符［diacritical signs］发展的博士论文，艺术史学的正教授对这个问题有发言权，而伊斯兰语言学的副教授和助教授却没有发言权。正教授不能推卸掉管理自己的专题讨论或研究院所的责任，而无论他如何不合适行政工作。而*Privatdozent*也不会被解雇，而无论他是多么地毫无成就，除了受到纪律惩戒之外。他既不会被指派去举办特定的讲座或是专题讨论（除非他担任特别*Lehrauftrag*，类似美国的签约"客座演讲者"），也不会在他想举办自己喜欢的讲座或专题讨论时受到合法的阻止，不用管自己的正教授高不高兴，

6 这种相似的确是**极为**粗略的。一方面，*Privatdozent*（美国的"讲师"［instructor］在德国的大学里没有对应教职）的学术地位比美国非终身的副教授过去是，现在更是有保障和有尊严，因为他享有完全的教学自由，而且如正教授一样不能被罢免教职。另一方面，这一教职就如其名所暗示的［编外教师］，没有报酬（在某些大学直到最近才开始付报酬）。因个人在教学方面的内在质量（由*Habilitationsschrift*［授课资格论文］和一篇向学院宣读的论文来证明）而获得了*venia legendi*（教学许可）而不是"受雇"以填补课程中的空白之后，*Privatdozent*也只能收取参加其非公开的讲座课程和专题讨论的学生缴交的费用（比较第381页，注释4）。只有在要么获得*Lehrauftrag*（委托讲授）指定课程，要么接受助教职务之后，他才能领受固定的月薪，在任何一种情形中他都须承担与专题讨论或院内管理有关的大量工作。否则他便依靠校外的收入或者靠从官方或半官方基金会获得的资助金。这种做法稍显反常的特征在"一战"后的那段困难时期就变得尤为明显，这可以用我个人的经历来说明。我（受邀）成为汉堡大学分别设立于1920、1921年的*Privatdozent*；由于我是我们学科（其他的讲座与专题讨论由当地博物馆的负责人和馆长主持）的唯一"全职"代表，我便受托指导刚出现的艺术史专题讨论，在接收和考查博士候选人方面还有难得的特权。可是我没有收到过月薪；到了1923年，我的个人财产就因通货膨胀而被耗尽了，我就成了我做免费导师的那个专题讨论的收费助理。做我自己的助理这么一个有趣的位置，是由一位乐善好施的［大学理事会］理事设立的，因为付给助理的月薪比*Lehrauftrag*还要高一些，我在这个职位直到1926年获任正教授，便跳过了*extraordinarius*的阶段。据我所知，今天西德几所大学里的*Privatdozenten*都会根据职务领受定期津贴；但这样做就需要对之前不受限的职数做出限定，从博士到就任*Privatdozentur*之间的最短间隔便从两年延伸到三年，还要引进一个中介调查，之后这位候选人就有了一个漂亮的称呼*Doctor habil (itandus)*［已取得大学授课资格者］。那种*extraordinarii*就分为两种非常不同的种类。他们要么是年长的*Privatdozenten*，对他们来说教授头衔出于礼貌已被授予，但没有在地位上有任何实质性的改变，要么是*etatsmässige*（"在编的"）*extraordinarii*，他的地位与正教授相似，除了月薪要比正教授少一些，而且通常他们在学院里也没有职位（比较上一注释）。

只要他保持在自己的*venia legendi*（“教学许可”）的范围内。[7]

386 但在这点上美国的制度又一次是缺点伴随优点（顺便说一句，优点之一是有很合理的灵活性，例如准许年长成熟些的研究生做点教学工作，要么在自己的学校，要么在相邻的教学机构）。美国的副教授或助教授在系务会议上有正式投票权，但是他必须讲授系里安排的课程。法语系的事务不会受到哪怕是现代史方面最权威的教授干涉，反之亦然；但正是系所具有的这种完全自治权又意味着两个极大的危险：孤立状态与近亲繁殖。

艺术史家也许对阿拉伯文变音符所知甚少，就如阿拉伯文专家对卡拉瓦乔所知甚少一样。但是这两位先生每两周就得在系务会上相遇，这对他们两位都有好处，因为他们也许对新柏拉图主义或占星术图解具有或培养出共同的兴趣；这种相遇对大学也有好处，因为他们也许会在*in pleno*［全面］且有益地讨论常规制度时，表达出有凭有据却可能是不同的观点。希腊文教授也许对乔叟［Chaucer］和利德盖特［Lydgate］的作品一无所知，但他有权询问英文教授在推荐一位和善的年轻人任副教授时，是否无意中忽略了另外某位也许不太和善却可能更能干的年轻人，这种做法便具有建设性。实际上，美国的学术机构正在变得越来越强烈地意识到这两种危险，孤立状态与近亲繁殖。芝加哥大学就尝试着把人文学科的一些系所整合为一个“学部”；其他一些大学尝试着成立系际联合委员会和/或开设跨系的课程；哈佛大学更是极端到如果要设置一个固定教职，以古典学系为例，只有召开了由哈佛的非古典学教授和非哈佛的古典学专家组成的“特别委员会”后才能确定。但要把具有独立主权的系所整合为一个“学部”，大概像把具有独立主权的国家整合进一个国际组织一样容易，而委员会的任命可以说是暗示存在问题而不是解决问题。

387

五

不用说，“系所制度”与“教授制度”之间的这种差别，人们会认为，不

7 比较上一注释。

仅反映出政治和经济环境方面的差异，而且反映出“高等教育”这一概念本身的差异。最理想的是（我非常清楚，欧洲的理想所经历且正在经历的重要变化正是美国的现实），欧洲的大学，*universitas magistrorum et scholarium*［大师与学者的大学］，是一群学者，每一位学者都被一群助手［*famuli*］簇拥着。美国的大学是一群委托给教学人员照看的学生。欧洲的学生，是没有人指导的，除了在专题讨论和个人谈话中受到的帮助和批评，他须得学习自己想学和能学的东西，失败或成功的责任完全落在他自己的身上。美国的学生，不停地接受测验和评分，他须得学习他必须学的东西，失败或成功的责任主要落在他导师的身上（所以在美国大学的校报上反复出现的讨论，就是有关教学人员的科研时间会如何严重妨碍其本职工作的问题）。我在美国的学术生活中看到或遇到的最基本问题，就是如何实现从学生到青年学者在态度上的自然转换，学生认为，“你是被雇来教我的；喏，他妈的来教我吧”，而青年学者则认为，“你应该知道如何解决问题；喏，请你教我如何解决这个问题”；就导师而言，就是如何实现从监工到园丁在态度上的自然转换，监工是出题和判卷以制造校方需要的不及格、及格和优秀的百分比，而园丁则是努力让树木生长。

这种态度的转换大概应该发生在研究生院，并在之后的几年里达至完美的境地。但可悲的事实是，普通的研究生（真正优秀的人才在任何制度下都会出类拔萃）发现自己所处的位置与某一群本科生相比更难获得智力独立［intellectual independence］，那些本科生由于他们优等的学习成绩，所以在高年级时便摆脱了一些必修课。 388

研究生由系主任来安排每学期的若干课程和专题讨论（多数情况下都安排得太多），研究生每个学期都得争取高分。研究生硕士论文的主题多半也由指导论文写作的导师确定。他最后要对付一场由全系策划的考试，所以没有一个参加者能以值得称道的方式过关。

总的说来，师生两方面都非常地友善；教师方面是友好和热诚的关怀，而从我最愉快的经历来讲，学生方面则是忠诚和反应热烈。但在美国制度的

框架内，正是这些迷人的品质似乎令学生向学者的转换变得更为困难。人文学科的多数研究生在经济上不能独立。一个社会出于正当与充分的理由认为学者地位大大地低于律师、医生，尤其是低于成功的商人；对于在这种社会里的富裕家庭后代来说，如果打算从事可能年薪最高八千或一万美元的教授职位，他就需要坚强的意志和近似于着迷的精神才能消解其父母、伯父叔父、俱乐部朋友们的反对。所以，普通的研究生不是出身于富裕家庭，就必须尽可能快地对职业有心理准备，这样以这种方式他就能接受任何的工作机会。如果他是艺术史家，便期望他的老师们使他有能力要么进入任何博物馆的任何部门，要么在任何大学讲授任何课程；而老师们也尽最大的努力不辜负这种期望。因此，研究生及其导师都同样对我愿称作博学型［completeness］的幻觉难以忘却。

389 在德国的大学里，这种博学型的幻觉——或者更文雅一些，是全神贯注于“均衡的课程内容”［balanced curriculum］——并不存在。其一，学生们享有的流动自由使博学型变得并不需要。教授们有关无论哪个主题的讲座那时吸引了学生，因此便与学生分享学术发现的乐趣；如果一个年轻人碰巧对一个特别的领域感兴趣，而在这所大学又没有提供相关的课程，他就能也会去另一所大学。其二，教学过程本身的目的，不是要向学生传授最大量的知识，而是要传授最大限度的适应性——与其说是教给他课程内容，不如说是教给他方法。欧洲的艺术史家离开大学时，他最有价值的收获，既不是他本该通过讲座课程、专题讨论和个人阅读而相当不完整地了解艺术的一般发展，也不是因其论文的选题来源而更全面地熟悉某一专门的领域，而是一种能力，这种能力可以使他变成日后碰巧会激起其想象力的任何领域里的专家。随着时间的推移，德国艺术史家的世界——笔者也不例外——往往类似于包括一些小岛屿的群岛，从飞机上鸟瞰这群岛时，它也许就像一个条理清楚却被极度无知的海峡分隔开的图案；但是他美国同行的世界，也许可以比作一大片由专业知识组成的高地，正俯瞰着一片由普通消息组成的荒漠。

德国的艺术史家，在获得了博士学位——这是另一重要差异——之后，

若是希望开始学术生涯，他就得独处好一段时间。在经过至少两年或甚至三年，并写作出扎实精深、主题与博士论文相关与否均可的著作前，他是不会被准许授课的。在获得了授课许可之后，就像前面所说，他就有权想上多少课就上多少课。不过，美国年轻的文学硕士［master of arts］或艺术硕士 390 ［master of fine arts］，通常会马上获得一个讲师或助教授的教职，这个教职按惯例得承担一定的且经常是相当多的授课时数，另外——由于近来的一种我认为是不幸的事态发展——又将一个不明言的义务强加于他的身上，就是要有心理准备尽快获得晋升职称所需的博士学位。美国的硕士此时仍然是一架机器里的齿轮，不过是现在的他给人家评分而不是被人家评分；对他来说，要取得教学与研究之间的平衡实在不易，而这种平衡也许是学术生活中最惬意的事情。

太长时间背负着过重的"教学负担"——这一令人厌恶的说法本身就是我要描述的一种心病的显著症状——又同样长时间地与必要的设备隔绝，年轻的讲师或助教授便难得有条件穷究在备课中遇到的问题；因此老师和学生都失却了愉快与有教益的体验，这种体验来自共同探究无人涉足的领域。在他成长的那些年里，他从来没有机会去闲荡［fool around］，容许我打这么一个譬喻。然而，恰好就是这种闲荡的机会才能造就出人文学者。人文学者是无法"训练出来的"；须得任由他们自然地成熟，我或者用一个浅显的明喻就是浸润［marinate］。不是课程301布置的阅读材料，而是鹿特丹的伊拉斯谟，或是斯宾塞［Spenser］、但丁［Dante］，或是14世纪某个无名神话作家作品里的活动范围［line］，才会"点燃我们的蜡烛"；我们也会发现，活动范围通常正是我们无权追求的。拉丁文里有一句有趣的谚语说道：*Liber non est qui non aliquando nihil agit*；"偶尔无所事事的人自由自在"。

在这一方面，近些年各校也相当努力地做出了改进。大多数艺术系不再坚持要求文学硕士们、艺术硕士们甚至是博士们无所不知，而是允许有一两个"专注的领域"。他们在研究生院结束与"职业生涯"开始的喘息时间，多数情况下能获得富布赖特奖学金［Fulbright Fellowships］（不过，该奖学金 391

仅限于国外留学，而且奖学金的发放最后由政治部门而非教育部门决定）。这个富布赖特奖学金也向已受雇的学者开放，要是我可以这样说的话，这些学者还可以通过赢得如古根海姆奖学金［Guggenheim Fellowship］，或是高等研究院临时成员的机会，而获得一两年连贯的研究时间，高等研究院也把这种工作视为其主要的功能之一。这种类型的经费当然就使在职者完全摆脱了教学工作。但是连教学与研究的平衡问题也幸运地引起了些微的注意。一些大学尤其是耶鲁和普林斯顿大学，都将特殊的基金或是用于完全解除那些有前途的教师的教学工作，或者更新颖的办法是用于减掉他们一定时期的一半教学量而不减少月薪。

六

不过还有很多事要做。除非有奇迹出现，否则不可能触及我所以为的现有问题之实质，也就是学生在中学阶段缺乏足够的预备性学习。美国的公立中学——甚至还有日益增多的那些时尚与奢华的私立学校——让未来的人文学者带着种种缺憾离校，这些缺憾在许多情形下都无法得以完全弥补，而要得以减轻，也只得花费比在大学和研究生院时正常所需更多一些的时间和精力。首先，我认为强迫男生与女生在不同课程之间做出选择就是一个错误，有些课程不包括古典语言，另一些课程又不包括值得一提的数学，他们在这个年龄不可能知道自己在今后的生活里需要什么知识。我还遇到过懊悔在中学时代必须学点数学和物理学的人文学者。反过来，罗伯特·本生［Robert Bunsen］这位历史上最伟大的科学家之一，据记载说过这么一句话，仅仅学过数学的男孩不会成为数学家而是会变成一个笨蛋，对年轻人最有效的教育是有关拉丁语文法的课程。[8]

392

8 在此转载本生的完整说法当然恰当，这句话是由一位生物学家亲耳所闻并记录在案："Im Anschluss an Gauss kam Bunsen auf die Frage zu sprechen, in welcher Weise man einen för Mathematik besonders begabten Jungen erziehen sole. 'Wenn Sie ihm nur Mathematik beibringen, glauben Sie, dass er ein Mathematiker werden wird?—Nein,

（转下页注）

然而，甚至假设未来的人文学者幸运地选对课程时的年龄是十三四岁（最近的一项调查显示，纽约市里百万大学预科生中只有一千人选修拉丁文，只有十四人选修希腊文），直到那时他通常还没有接触到学术研究的那种独特与难以言说的心态，吉尔伯特·默里［Gilbert Murray］把这种心态称作*religio grammatici*［学者们的宗教］——那种怪异的宗教，它令其追随者既焦躁不安又宁静安详，既满腔热情又学究迂腐，既细致诚实又十分自负。美国的教育理论要求年轻教师们——绝大多数是女性——知道许多有关“行为模式”“群体融合”以及“管制攻击冲动”，但却没有太多强调教师应该对自己的学科有所了解，更少关心他们是否真正对自己的学科感兴趣，或者是否积极从事学科研究。典型的德国“高级中学教师”［Gymnasial professor］是——反正在我上中学的时候——有许多缺点的人，时而傲气、时而腼腆，常常不修边幅，而且还乐得对少年的心理特点一无所知。可是虽然他满足于教男孩子而不是大学生，但他却差不多始终是一位学者。教我拉丁文的那位老师就是特 393 奥多尔·莫姆森［Theodor Mommsen］的朋友，莫姆森可是最受尊重的西塞罗专家之一。教我希腊文的老师是《柏林语文学周刊》［*Berliner Philologische Wochenschrift*］的编辑，我永远都不会忘记这位可爱的学究有次向我们这帮十五岁男孩道歉的情景，就因为他看漏了柏拉图一段话里一个点错的逗号。他说：“是我的错，不过我二十年前写文章讨论的就是这个逗号；这下我们得重做一遍翻译了。”我也不会忘记与他恰恰相反的一个老师，一个具有伊拉斯谟式的才思与博学之人，在我们进入“中学高年级”阶段时，他成了我们的历史老师，他是这样做自我介绍的：“先生们，今年我们将努力理解在所谓中世

（接上页注）

ein Esel.' För besonders wichtig erklärte er die Denkerziehung durch die lateinische Grammatik. In ihr lernen die Kinder mit Gedankendinger umgehen, die sie nicht mit Händen greifen können, die jedoch einer Gesetzmässigkeit unterliegen. Nur so lernen sie es, mit Begriffen sicher umzugehen."［接着高斯，本生提出的问题是如何培养有数学天赋的男孩。“如果你只教他数学，你认为他会成为数学家吗？不会，只会变成一个笨蛋。”他解释道，用拉丁语文法来思考尤为重要。在这一过程中，孩子们学会解决思维的问题，他们无法靠双手来理解这些问题，这些问题受定律的支配。这是学会有把握讨论术语问题的唯一方式。］参见J. von Uexküll, *Niegeschaute Welten: Die Umwelten meiner Freunde*, Berlin, 1936, p. 142。

纪发生了什么。事实会以此为先决条件，就是你们到了使用书本的年龄了。”

正是全部像这样一些微不足道的经历才使得经历有了教益［an education］。这种有教益的经历应该尽早开始，就是在头脑比从此之后都要记得住事的时候开始。我认为，教学法是如此，教学内容也是如此。我不相信只应该教给少年儿童他能完全理解的东西。相反，对于半懂不懂的短语、半解不解的专有名词、半知不知的诗句，少年儿童记得的是声音和韵律而不是意义；它们萦绕于记忆中，三四十年后，当他偶然见到一幅根据奥维德的《岁时记》［*Fasti*］画的画，或是见到一幅版画表现的是受《伊利亚特》［*Iliad*］启发的母题时，那些记忆中的短语、专有名词和诗句便激发起想象，突然明朗了起来，就跟连二亚硫酸盐的饱和溶液［saturated solution］在搅动时突然结晶一样。

假如美国的主要基金会中有那么一个会认真地专注于改进人文学科，那么它就可以设立，*experimenti causa*［目标实验］，若干有足够资金与声望的模范中学，以吸引像高质量的学院或大学教师那样能干的教学人员，学生也就预备遵从进步教育法［progressive］的教育学家们认为是要求过高且无用的学习计划。但是，这种冒险行动的可能性又的确渺茫。

394

不过，除了中等教育这个显然无法解决的问题之外，侨居的人文学者回头看过去的二十多年，便没有理由灰心丧气。根植于一个国家和一个大陆大地上的不同传统，是不能也不应该迁移的。但是不同的传统却能够相互影响、相互得益，而且人们意识到，这种相互得益已经开始且在进行之中。

只有一个核心问题要不提及它就显得不诚恳，可要是讨论它却又像是没有策略：恰恰是那些在20世纪30年代将我们赶出欧洲的势力，即民族主义［nationalism］与不容异说［intolerance］正令人害怕地增强。当然，我们必须小心翼翼地不要遽下结论。外国人倾向于忘记历史绝不会重现，至少不会真实地重现。同样一种病毒在不同的机体里便产生不同的效果，最鼓舞人心的重大变化之一就是，总的说来，美国大学的教师们似乎是在抵制黑恶势力而不是援助它们；至少在一件值得注意的事例中，老师们甚至得到了校友委员

会的支持，而校友委员会的声音在这个国家是不能被忽略的。[9]但是我们必须使自己认清这么一个事实，就是美国人现在还会受到法律上的处罚，处罚的理由不是因为他们在做或做过的事，而是因为他们在说或说过、在想或想过的事。尽管处罚的手段不同于宗教法庭所用的手段，但它们在令人难受方面却是差不多的：以经济压制代替肉体绞杀，以示众代替火刑。

一旦异议等同于异端，那么明显无害与非争论性的人文学科之基本原理，便与自然科学与社会科学的基本原理一样受到严重的威胁。从迫害对遗传持非正统观点的生物学家，或是迫害怀疑自由企业体制神圣性质的经济学家，到迫害博物馆馆长或艺术史家仅一步之遥，就因为前者展出的画作违背了国会议员唐德罗［Dondero］的标准，后者则是把［美国画家］伦勃朗・皮尔［Rembrandt Peale］的名字，怀着同样的敬意念成了［荷兰画家］伦勃朗・凡・莱茵［Rembrandt van Rijn］的名字。但受迫害的理由绝不止于此。

395

大学教师应该取得学生的信任。学生应该相信，老师以其专业能力不会说出就其所知无法对之负责的话，也不会遗忘就其所知该说却未说的话。教师作为非官方的个体，如果曾未躲过恐吓签署过一份与其道德感和智力相悖的声明，或者更糟地，曾受恐吓在自己应该发声时保持沉默，那么，他就会在内心感到自己已经丧失了需要这种信任的权利。他面对学生时便心生愧疚，一个心中有愧的人就像一个生病的人。让我们听一听塞巴斯蒂安・卡斯泰利奥［Sebastian Castellio］之所言吧，这位无畏的神学家和人文学者因为自己不会掩饰而与［新教神学家］加尔文［Calvin］绝交；卡斯泰利奥多年来都靠着做普通的体力活计以抚养妻儿，也绝不背弃自己认为的真理；他凭借义愤的感染力而迫使后世牢记加尔文对［西班牙医学家和神学家］米盖尔・塞尔维特［Michael Servetus］的迫害。卡斯泰利奥说道："压制良心比残暴地杀人更加恶劣。因为抛弃信仰便是毁灭灵魂。"[10]

9　参见耶鲁校友委员会的报告"On the Intellectual and Spiritual Welfare of the University, Its Students and Its Faculty"，全文转载于*Princeton Alumni Weekly*, LII, No. 18, 29 March 1952, p. 3。

10　R. H. Bainton, "Sebastian Castellio, Champion of Religious Liberty, 1515−1563", *Castellioniana; Quatre études sur Sebastien Castellion et l'idée de la tolérance*, Leiden, 1941, p. 25ff.



所收文章首次发表的出版物

导　论 以同一标题发表在*The Meaning of the Humanities*, T. M. Greene, ed., Princeton, Princeton University Press, 1940, pp. 89–118。

第一篇 以《引言》["Introductory"]之名发表于*Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, Oxford University Press, 1939, pp. 3–31。

第二篇 以《作为风格发展之反映的比例学发展》["Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung"]之名发表于*Monatshefte für Kunstwissenschaft*, XIV, 1921, pp. 188–219。

第三篇 以《导论》["Introduction"]之名发表在*Abbot Suger on the Abbey Church of St-Denis and Its Art Treasures*, Princeton, Princeton University Press, 1946, pp. 1–37。

第四篇 以《霍尔拜因与提香作品中的一个古代晚期宗教符号》["A Late-Antique Religious Symbol in Works by Holbein and Titian"]之名（与F. 萨克斯尔[Saxl]合作）发表在*Burlington Magazine*, XLIX, 1926, pp. 177–181。另参见*Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst* (Studien der Bibliothek Warburg, XVIII), Leipzig and Berlin, B. G. Teubner, 1930, pp. 1–35。

第五篇 以《乔治·瓦萨里编〈素描集〉的第一页：有关依据意大利文艺复兴时期的态度来判断哥特式风格的研究及附论多梅尼科·贝卡富米所作之两幅立面设计图》["Das erste Blatt aus dem 'Libro' Giorgio Vasaris: eine Studie über der Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance mit einem Exkurs über zwei Fassadenprojekte Domenico Beccafumis"]之名发表于*Städel-Jahrbuch*, VI, 1930, pp. 25–72。

14　**第六篇** 以《丢勒对古迹的态度》[“Dürers Stellung zur Antike”]之名发表在*Jahrbuch für Kunstgeschichte*, I, 1921/1922, pp. 43–92。

第七篇 以《甚至在阿卡狄亚也有我：论普桑与华托作品中对无常的理解》[“*Et in Arcadia ego*; On the Conception of Transience in Poussin and Watteau”]之名发表于*Philosophy and History, Essays Presented to Ernst Cassirer*, R. Klibansky and H. J. Paton, eds., Oxford, Clarendon Press, 1936, pp. 223–254。

后　记 以《艺术史学》[“The History of Art”]之名发表于*The Cultural Migration: The European Scholar in America*, W. R. Crawford, ed., Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1953, pp. 82–111。

略　语

B: A. Bartsch, *Le Peintre-graveur*, Vienna, 1803–1821

L: F. Lippmann, *Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen*, Berlin, 1883–1929 (Vols. VI and VII, F. Winkler, ed.)

索 引

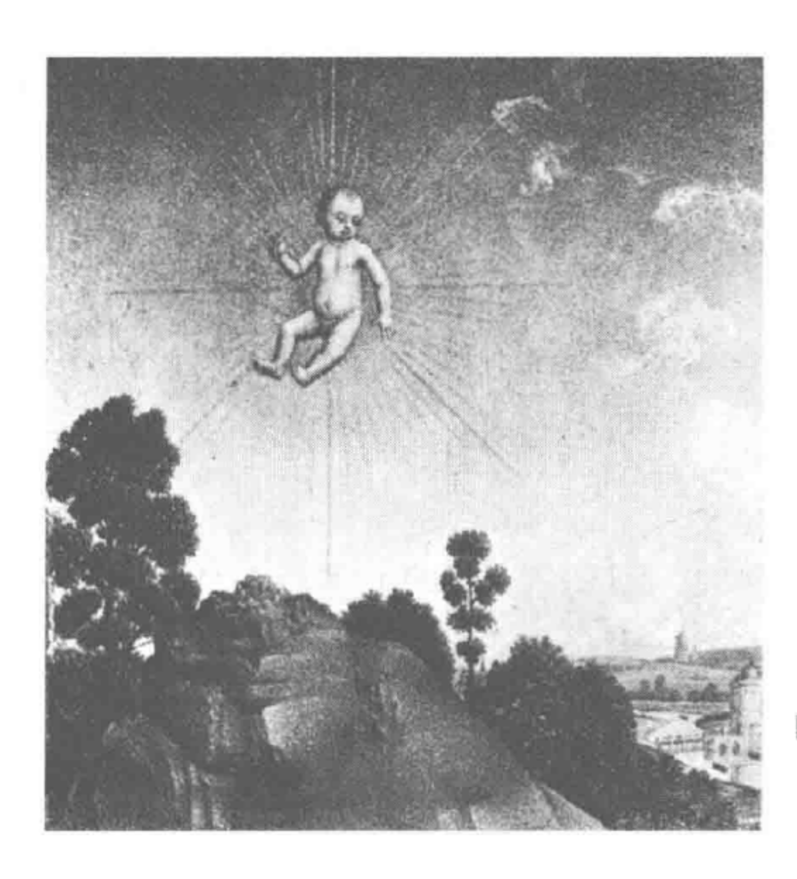
[条目后的数字为原书页码，即本书边码]



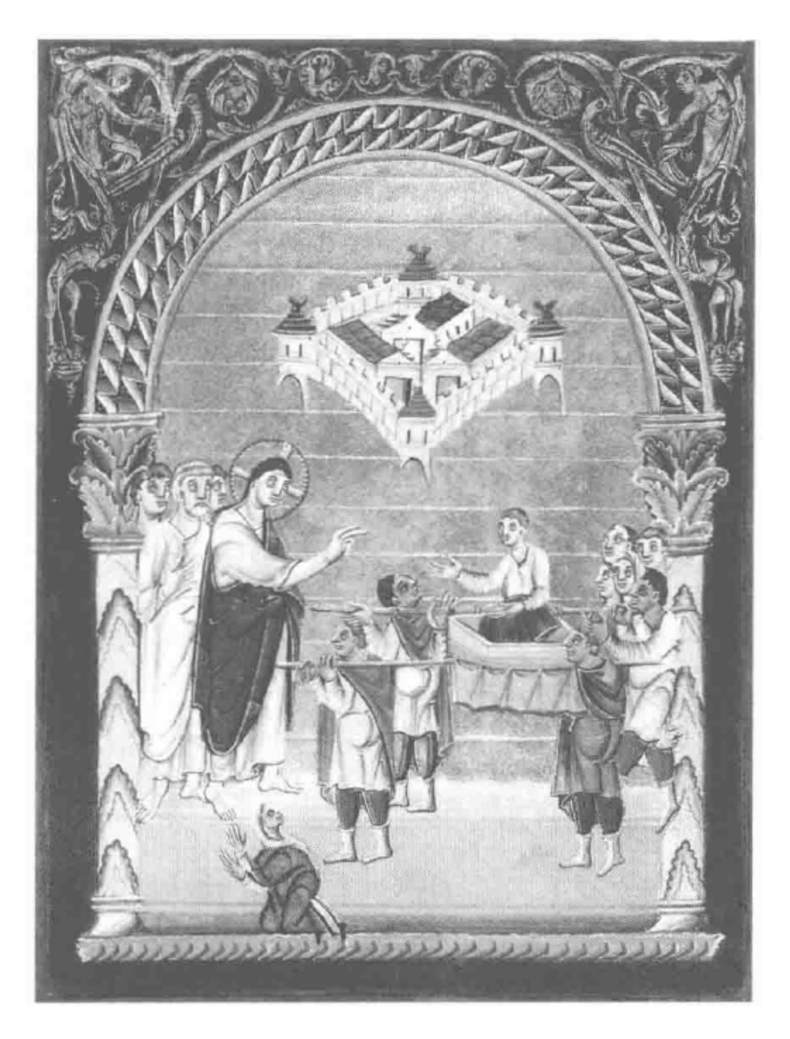
正文插图目录



图版目录



图版1 罗吉尔·凡·德尔·韦登，《东方三博士》（局部），柏林，凯泽·弗里德里希博物馆



图版2 《基督使拿因城的青年复活》，慕尼黑，国家图书馆，约公元1000年



图版3 弗朗切斯科·马费伊，《犹滴》，法恩扎，美术馆



图版4 《圣约翰头像》，汉堡，艺术与工艺博物馆，约1500年



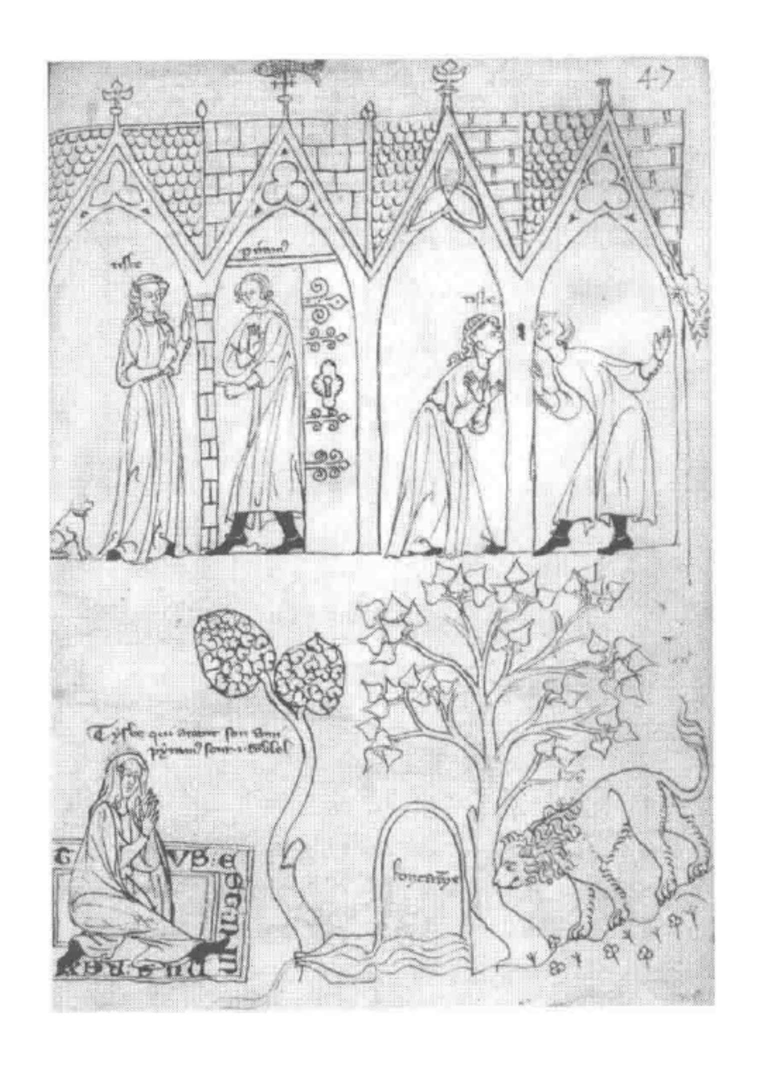
图版5 《赫耳枯勒斯肩扛厄律曼托斯山的野猪》，威尼斯，圣马可大教堂，公元3世纪（？）



图版6 《有关救世的寓意画》，威尼斯，圣马可大教堂，13世纪



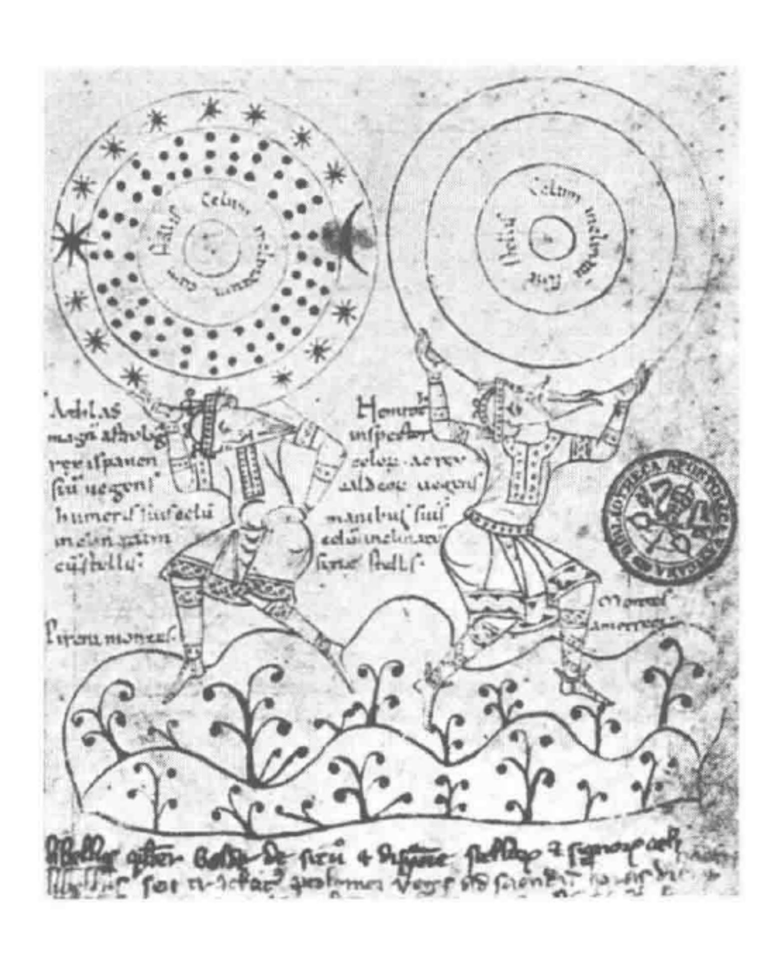
图版7 《埃涅阿斯与狄多》，那不勒斯，国家图书馆，公元10世纪



图版8 《皮剌摩斯与提斯柏的故事》，巴黎，国家图书馆，注明年代1289年



图版9 《福音书作者圣约翰》，罗马，梵蒂冈图书馆，约公元1000年



图版10 《阿特拉斯与宁录》，罗马、梵蒂冈图书馆，约公元1100年



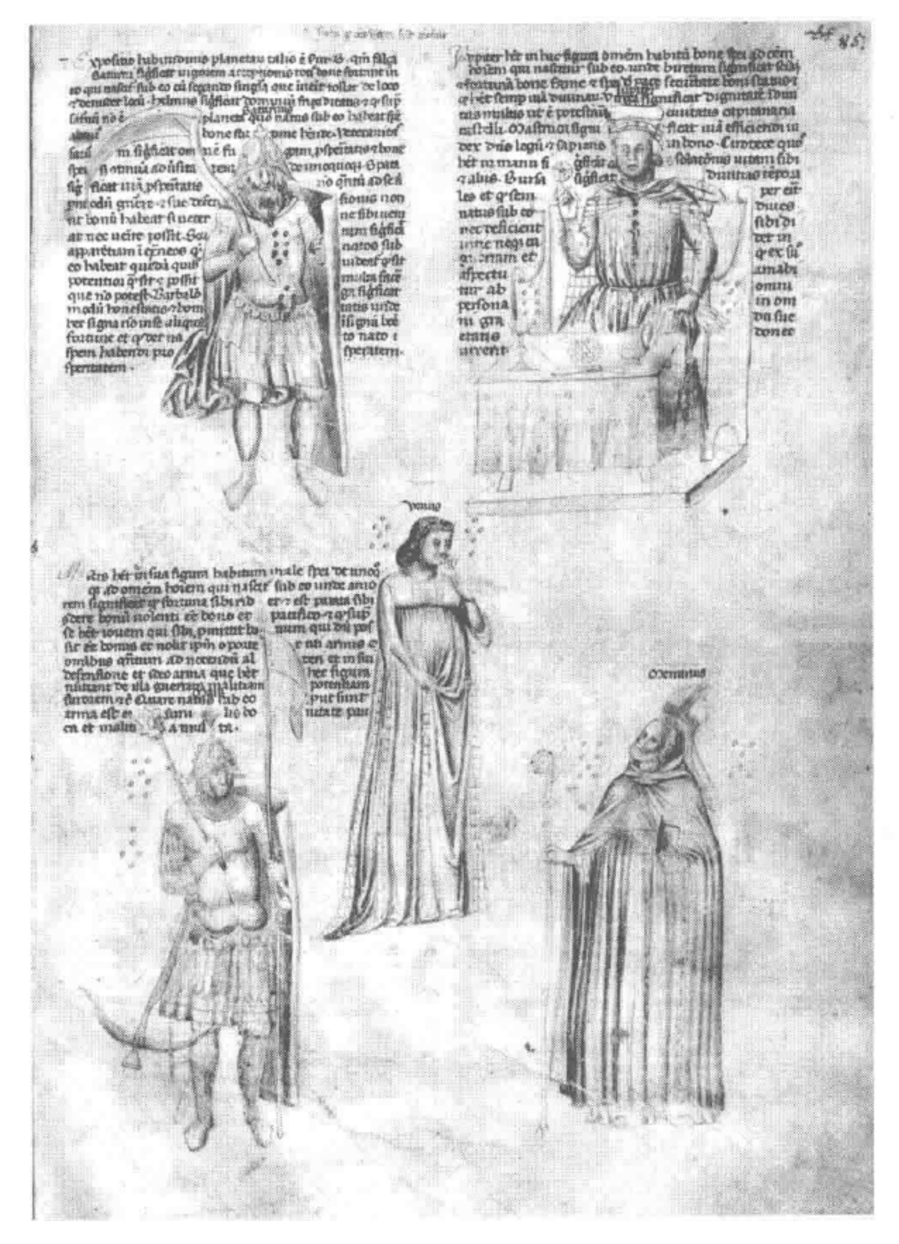
图版11 《异教诸神》，慕尼黑，国家图书馆，约公元1100年



图版12 来自公元354年计时仪上的《萨图恩》(文艺复兴时期的摹本)，罗马，梵蒂冈图书馆



图版13 《萨图恩、朱庇特、杰纳斯与尼普顿》，卡西诺山礼拜堂，注明年代1023年

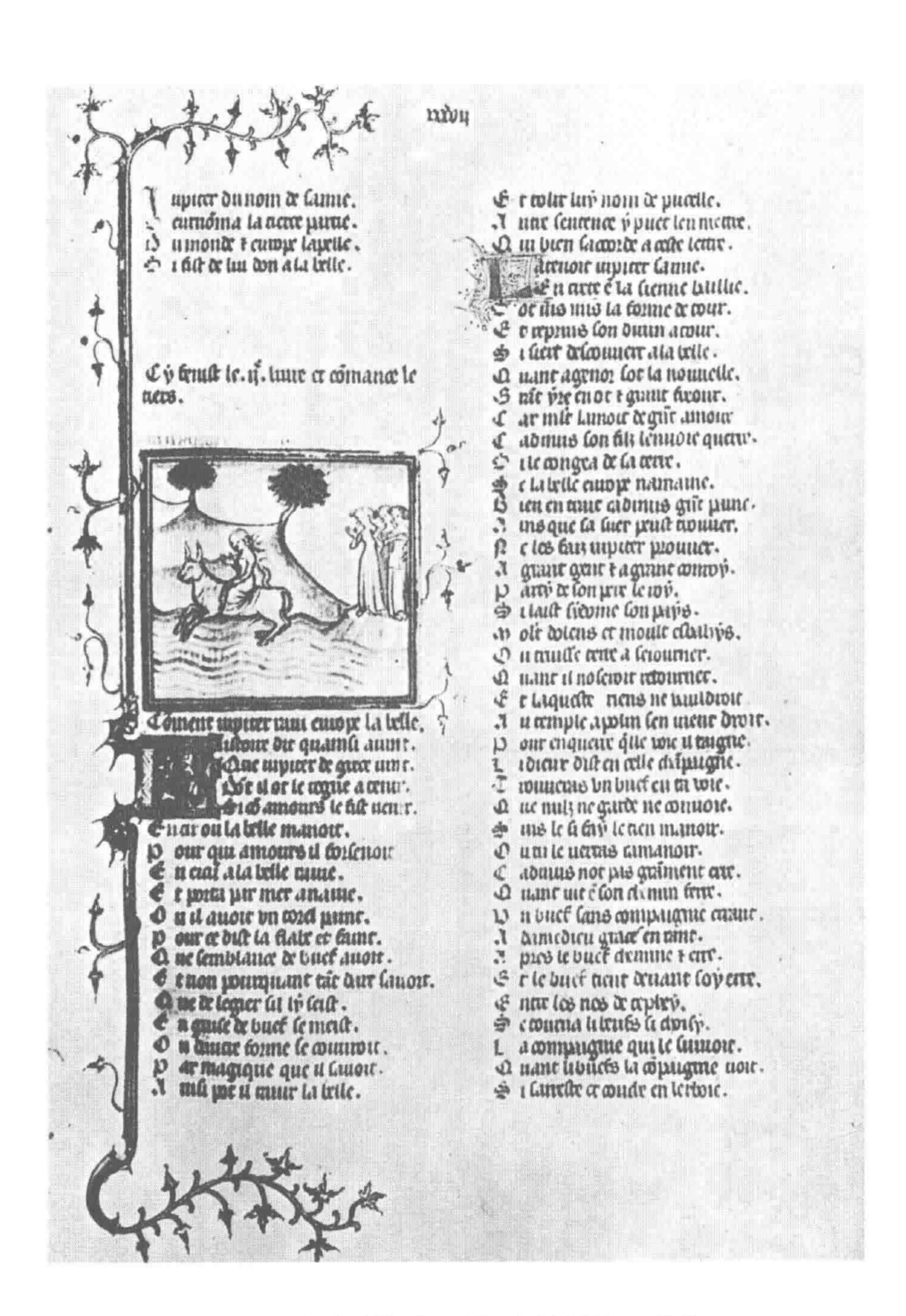


图版14 《萨图恩、朱庇特、维纳斯、马尔斯与墨丘利》，慕尼黑，国家图书馆，14世纪

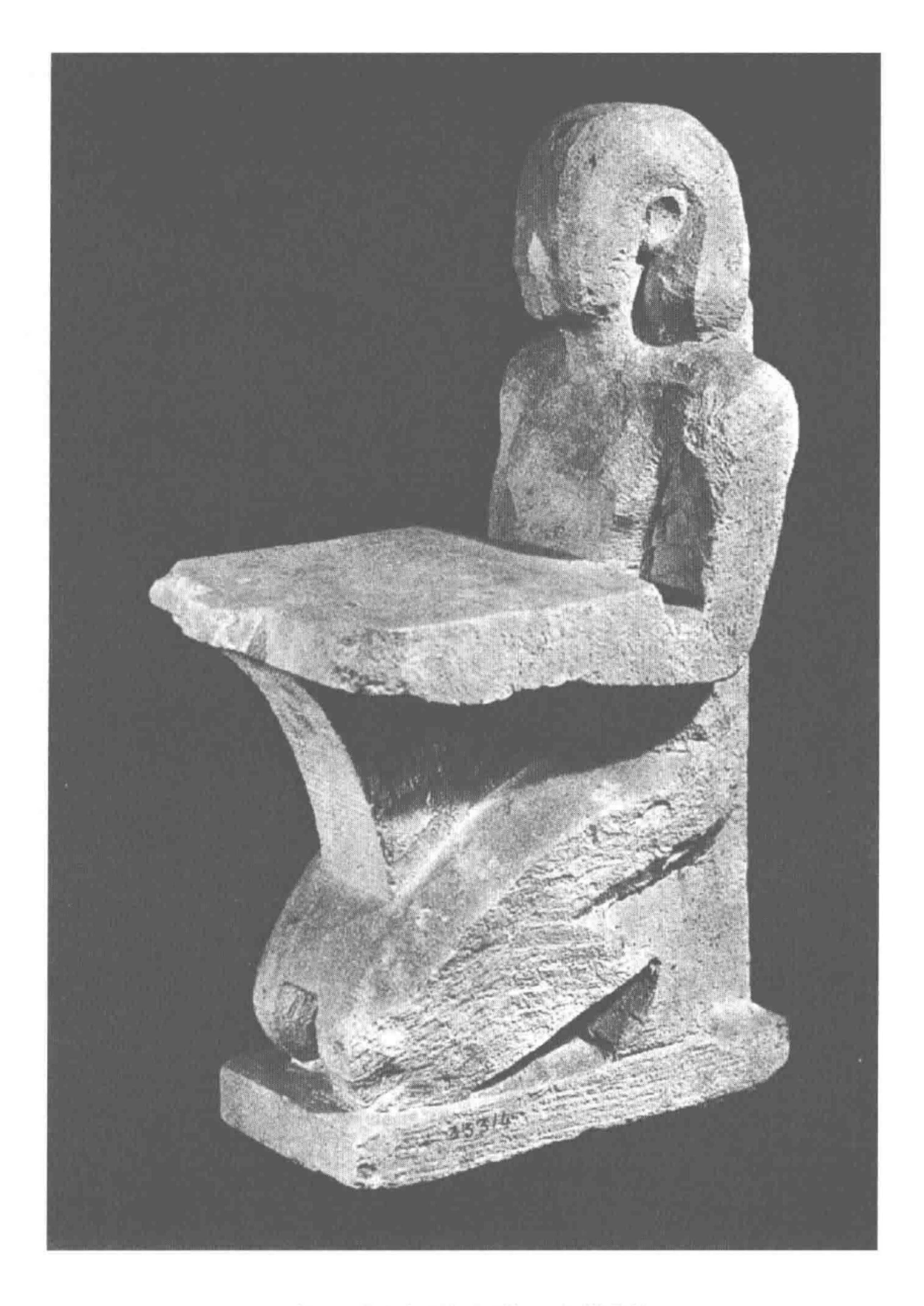


PSAM HELICEN SEQUITUR SENIOR IACULOQ MINATU
IUE ILLE ARTOPHYLAX SEU BACCHIO MUNERE CESUS
CARUS EREPTAM PENSABIT SIDERE UITAM

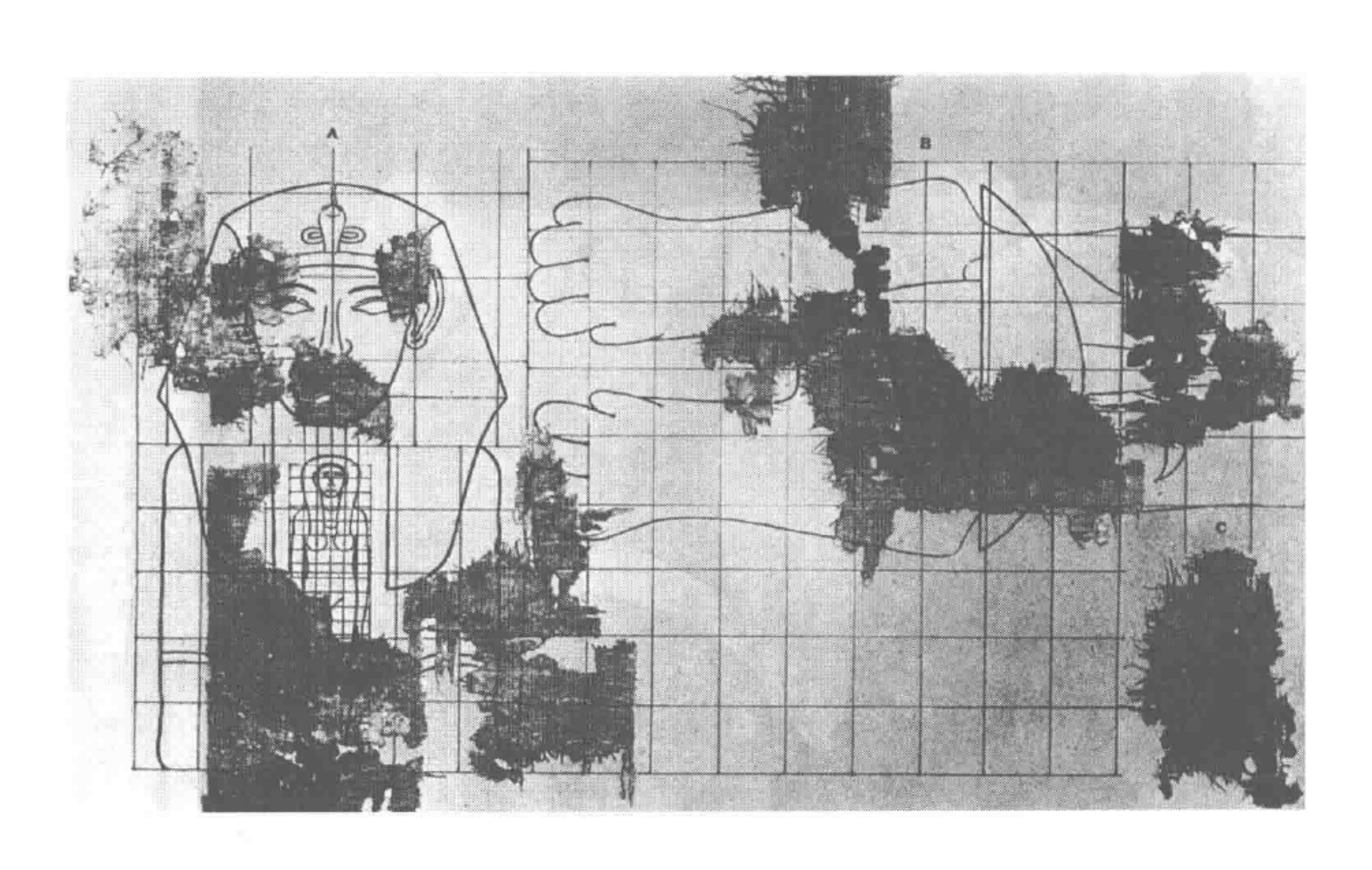
图版15 《牧夫座》，莱顿，大学图书馆，公元9世纪



图版16 《诱拐欧罗巴》，里昂，市立图书馆，14世纪



图版17　未完成的埃及雕像，开罗博物馆



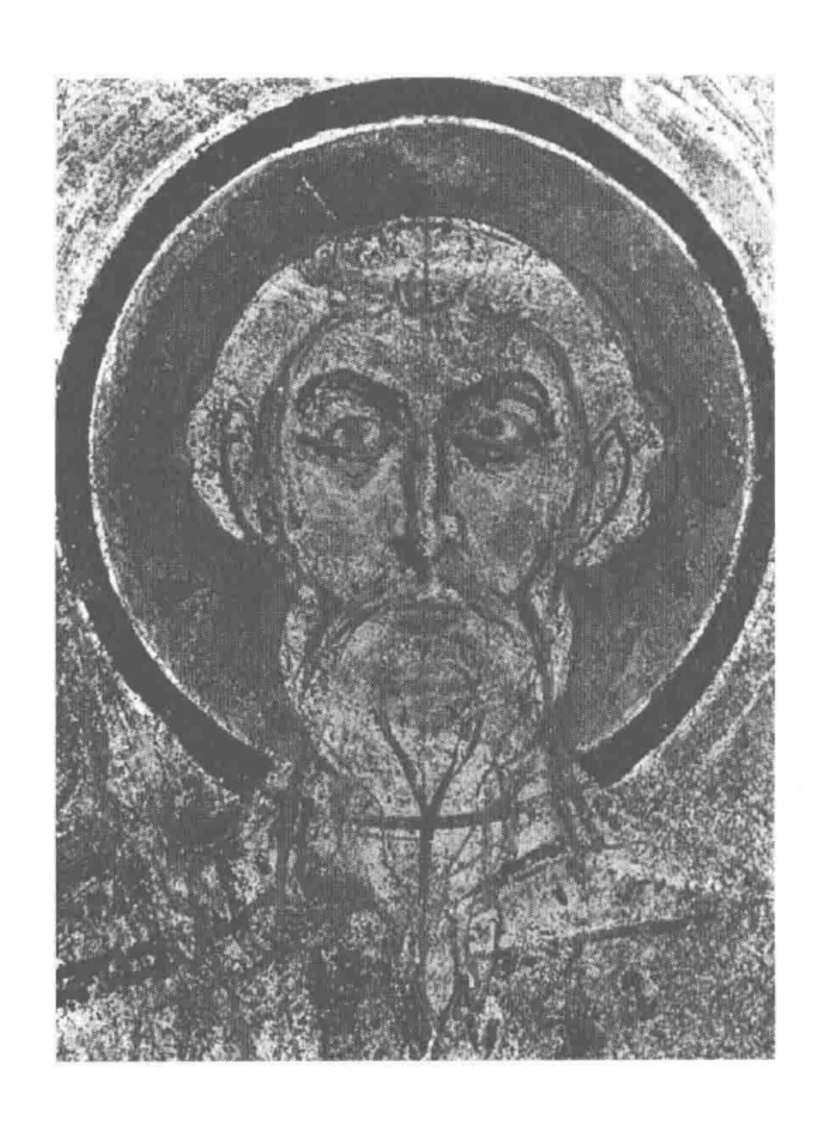
图版18　埃及雕塑家所用的素描（纸莎草纸），柏林，新博物馆





◀ 图版19 《圣母马利亚》，汉堡，国家与大学图书馆，13世纪早期

▲ 图版20 《基督头像》，汉堡，国家与大学图书馆，13世纪早期



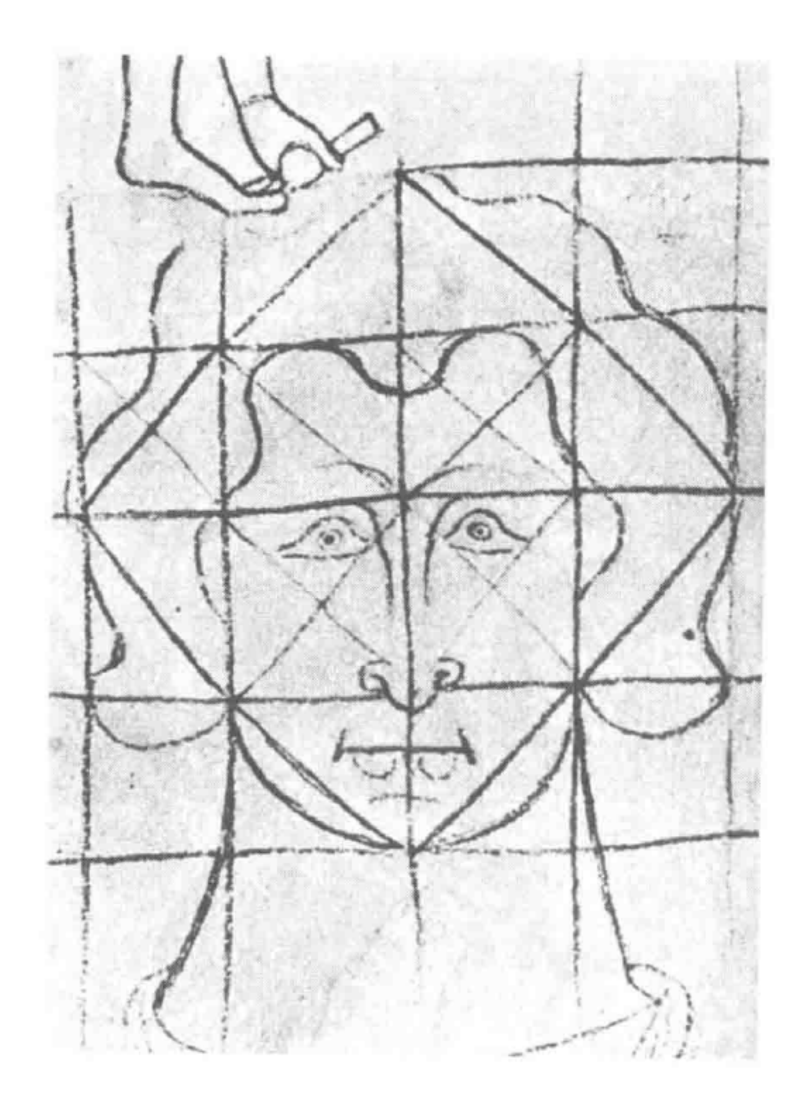
图版21 《圣弗洛里安头像》（壁画），萨尔茨堡，依山女修道院，12世纪



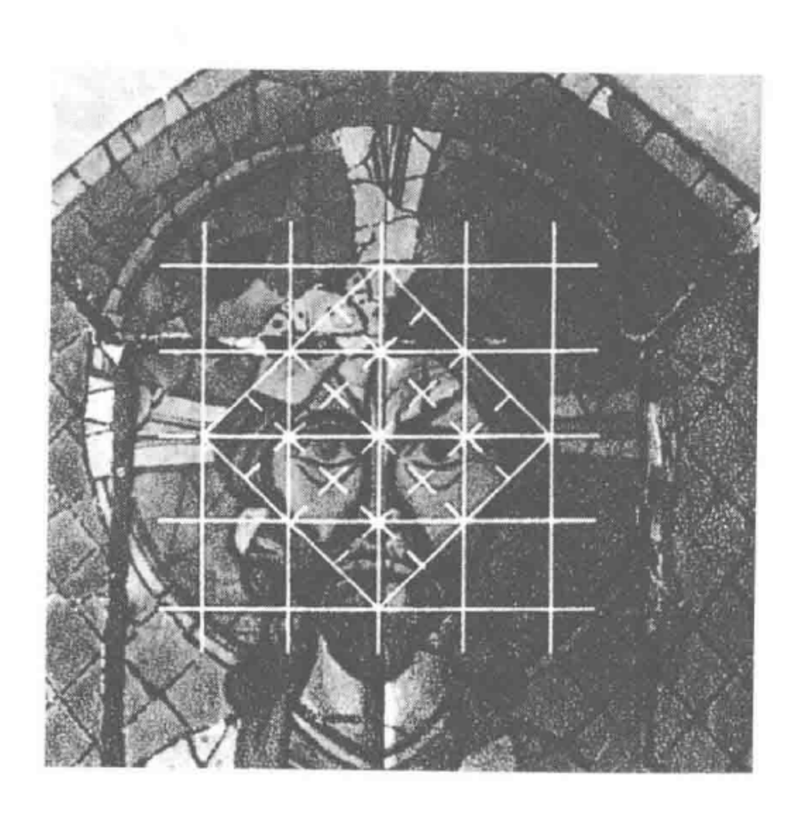
图版22 《圣诺埃米西娅》（壁画），阿纳尼，主教座堂，12世纪



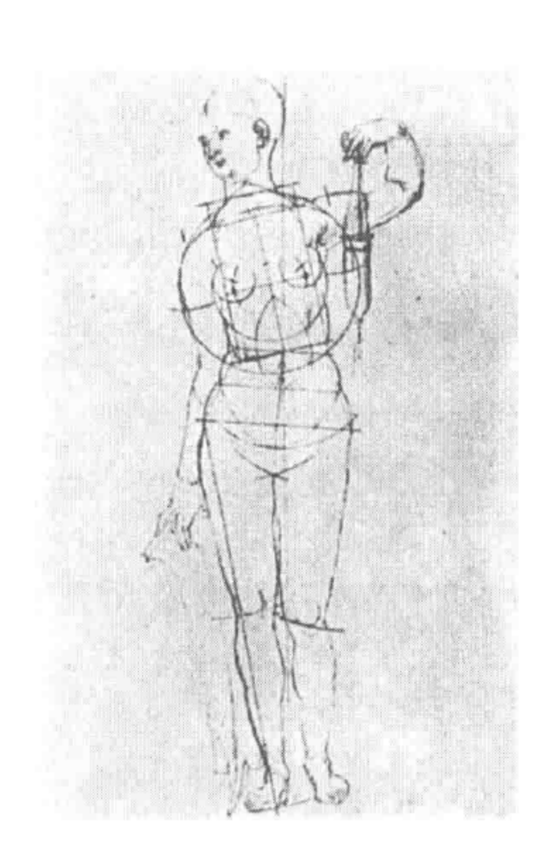
图版23 梅奥·达谢纳（？），《圣母马利亚》，佛罗伦萨，圣马利亚大教堂，14世纪



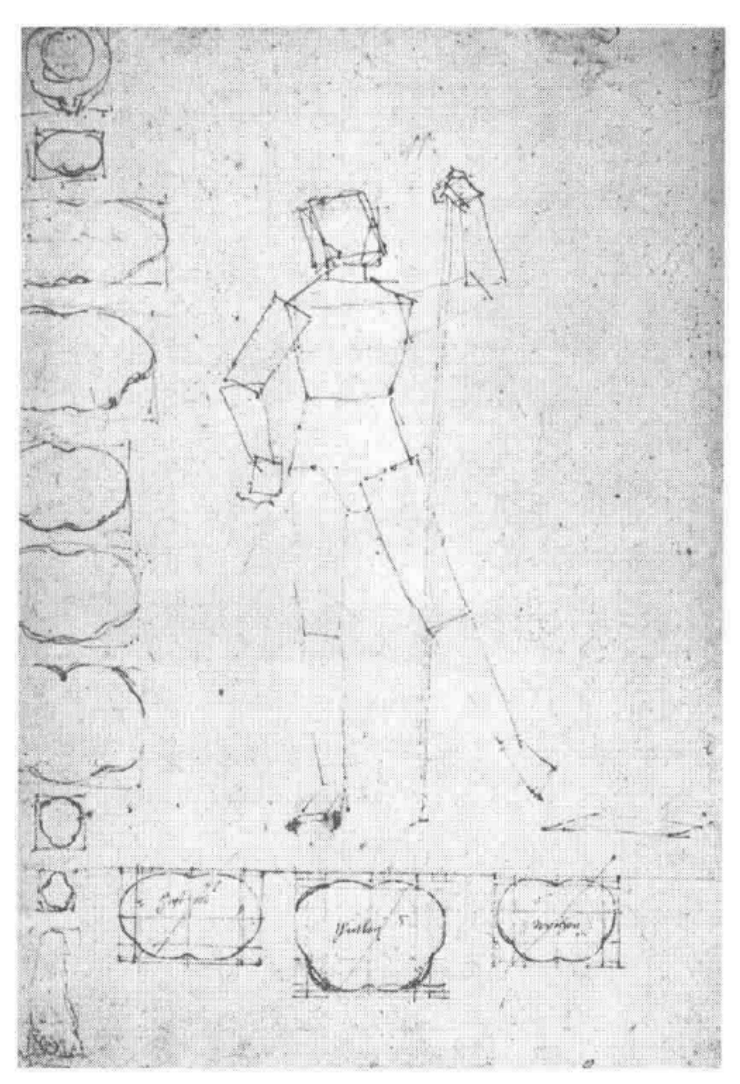
图版24 维拉尔·德奥纳库尔，《构成的头像》，巴黎，国家图书馆



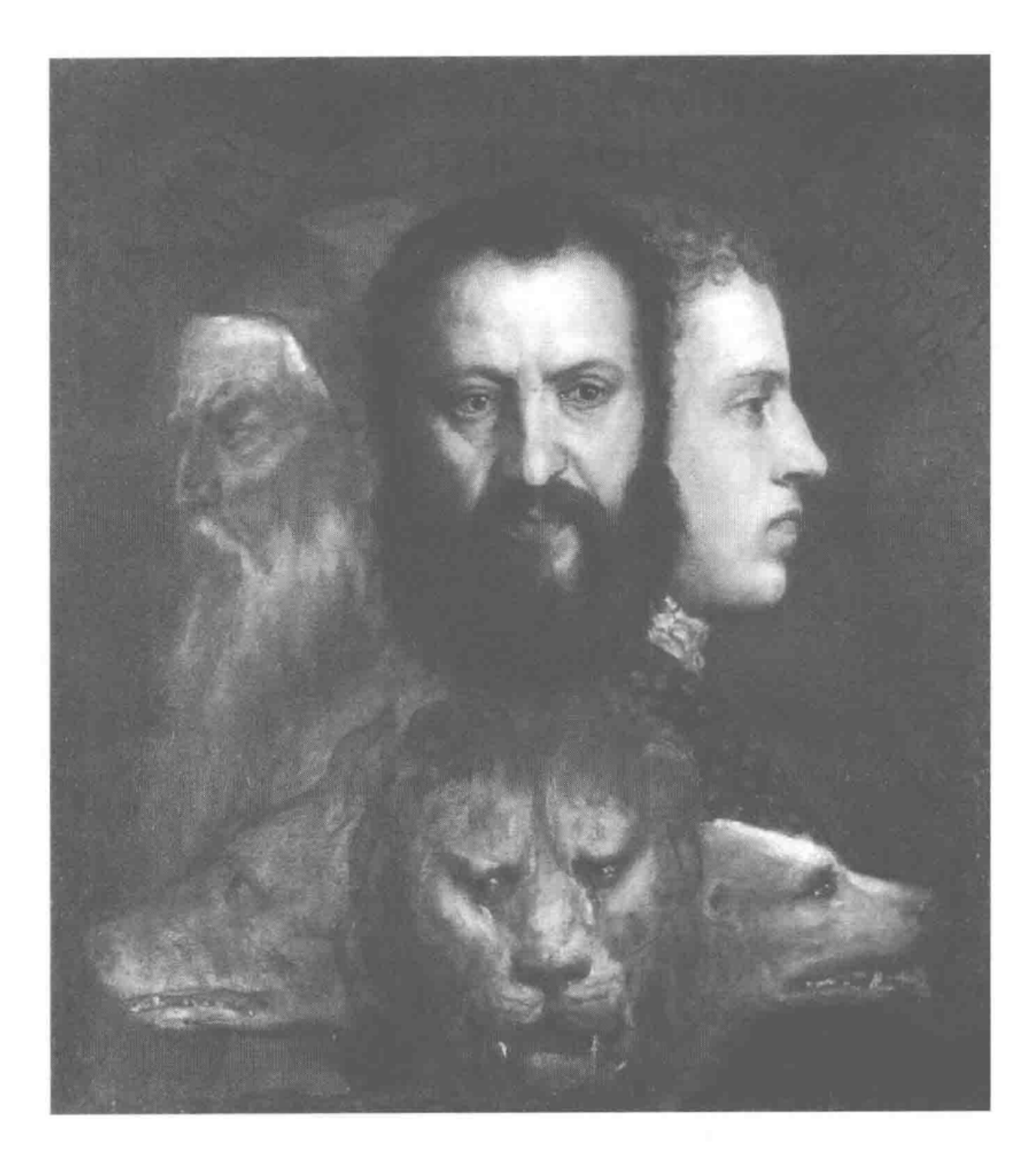
图版25 《基督头像》（彩色玻璃窗），兰斯，主教座堂，约1235年



图版26 阿尔布雷希特·丢勒，《女人体平面测量图》（素描），柏林，版画与素描博物馆，约1500年



图版27 阿尔布雷希特·丢勒，《男人体立体测量图》，原藏德累斯顿，萨克森州立图书馆，约1523年



图版28 提香，《有关谨慎的寓意画》，原为伦敦弗朗西斯·霍华德藏品，现藏伦敦，国立美术馆



图版29 罗塞利诺画派,《谨慎》,伦敦,维多利亚与艾伯特博物馆



图版30 《有关谨慎的寓意画》，罗马，卡萨纳塔图书馆，15世纪初



图版31 《谨慎》（乌银镶嵌片），锡耶纳，主教座堂，14世纪晚期



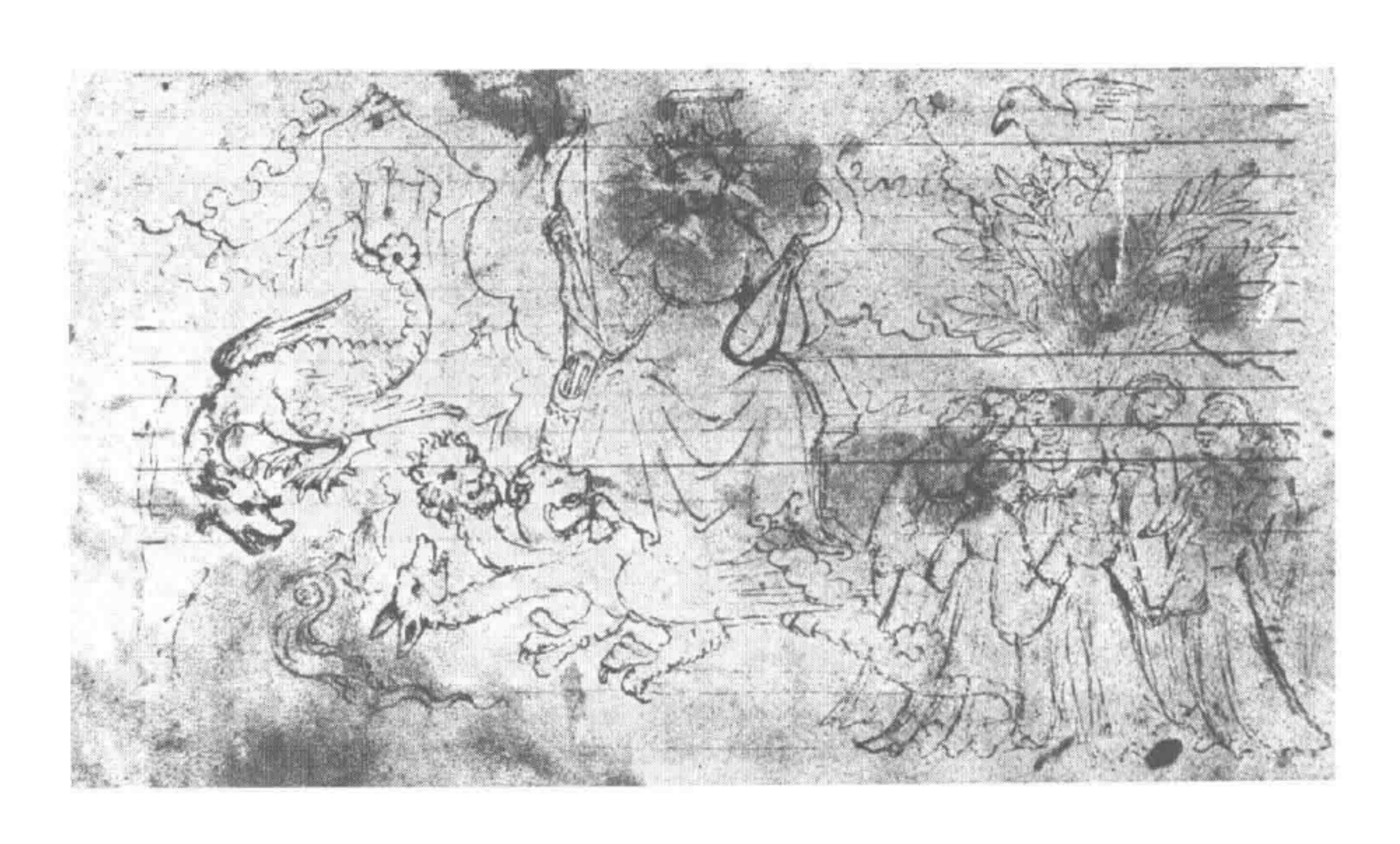
图版32 《塞拉皮斯的三头同伴》，希腊－埃及小雕像，仿自L. 贝格鲁斯，《神像灯》，柏林，1702年



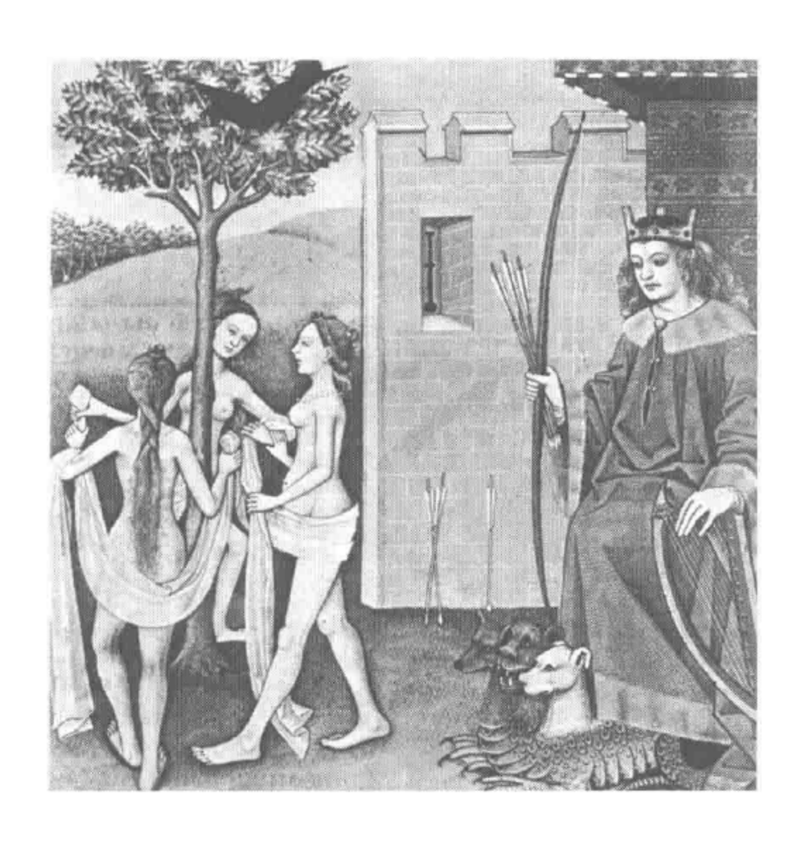
图版33 《塞拉皮斯的三头同伴》，希腊－埃及小雕像，仿自B. 德·蒙福孔，《用图示解释和再现的古代》，巴黎，1722年及以后各版本



图版34 《塞拉皮斯》，罗马皇帝卡拉卡拉时期的硬币



图版35 《阿波罗》，罗马，梵蒂冈图书馆，约1420年



图版36 《阿波罗与美惠三女神》，巴黎，国家图书馆，15世纪晚期



图版37 乔瓦尼·扎基，《命运女神》，安德烈亚·格里蒂总督的纪念章，注明年代1536年



图版38 《有关音乐的寓意画》，扉画用于弗兰基努斯·加福里乌斯，《音乐实践》，米兰，1496年版



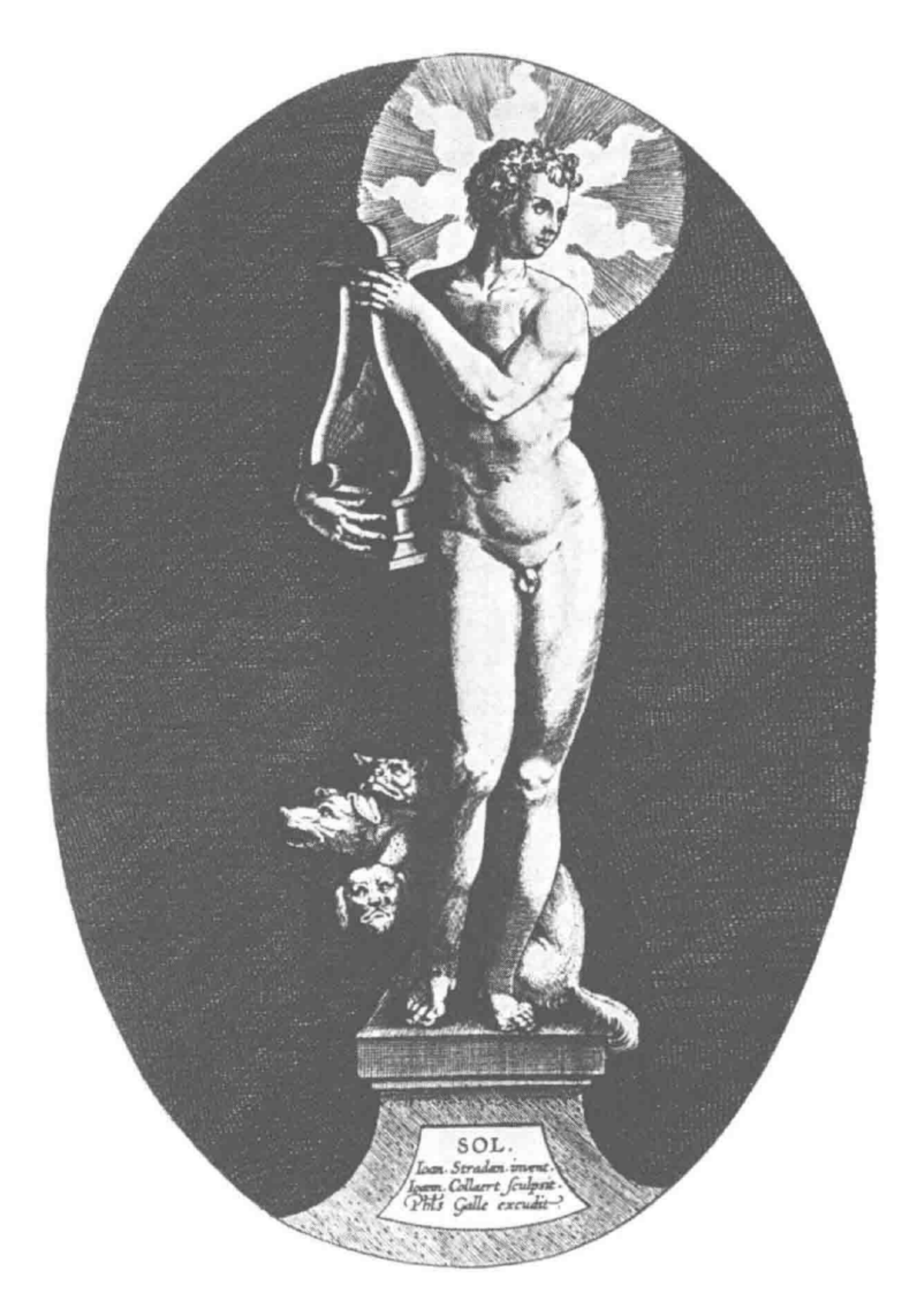
图版39 小汉斯·霍尔拜因，《有关时间的寓意画》，扉画用于J. 艾克，《论彼得的天职》，巴黎，1521年版



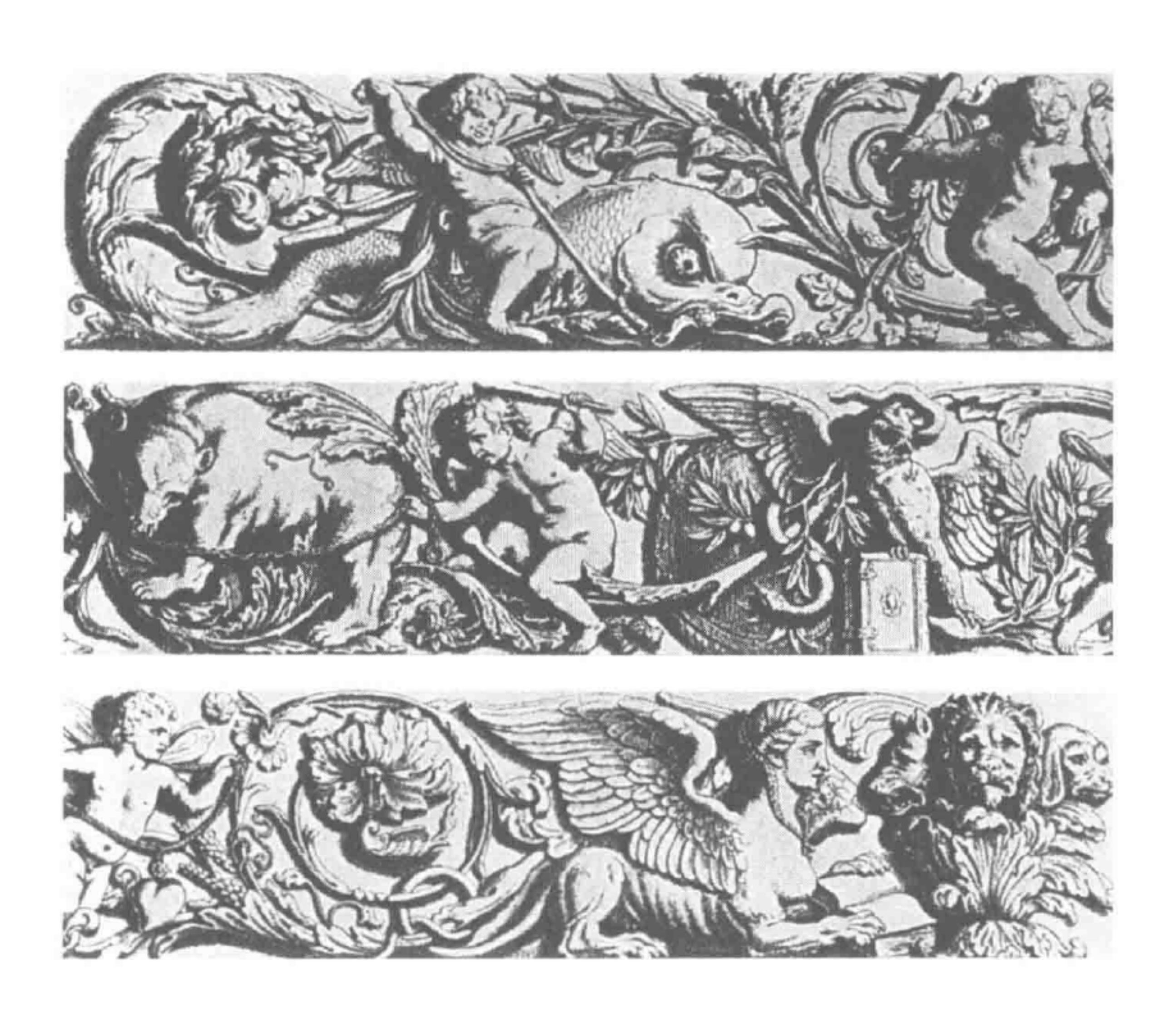
图版40 《地下之神》，铜版线刻，仿自温琴佐·卡尔塔里，《古人神祇画像》，帕多瓦，1603年版



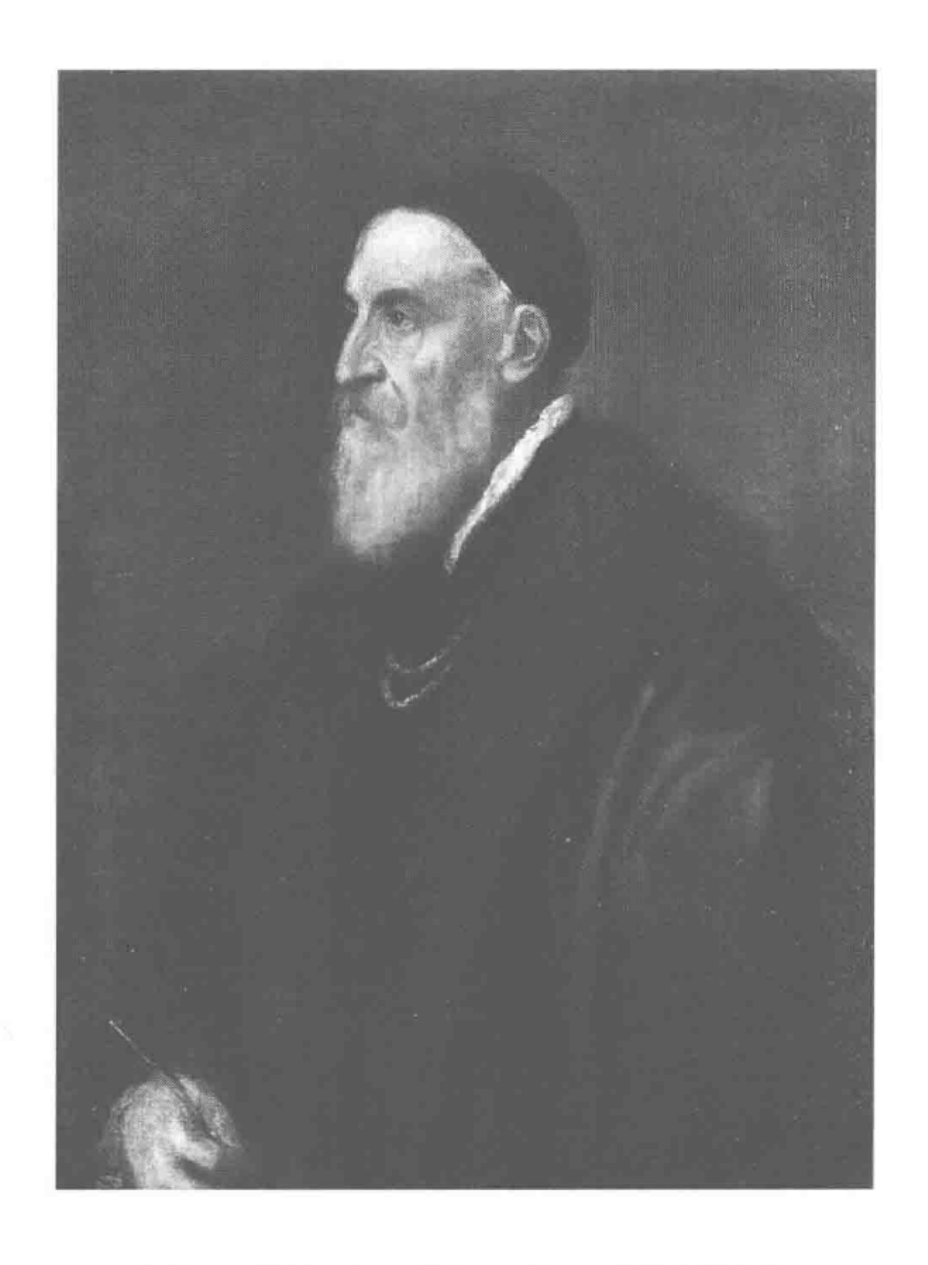
图版41 《有关忠言的寓意画》，木刻版画，仿自切萨雷·里帕，《图像学》，威尼斯，1643年版，s. v. 'Consiglio'［劝告］



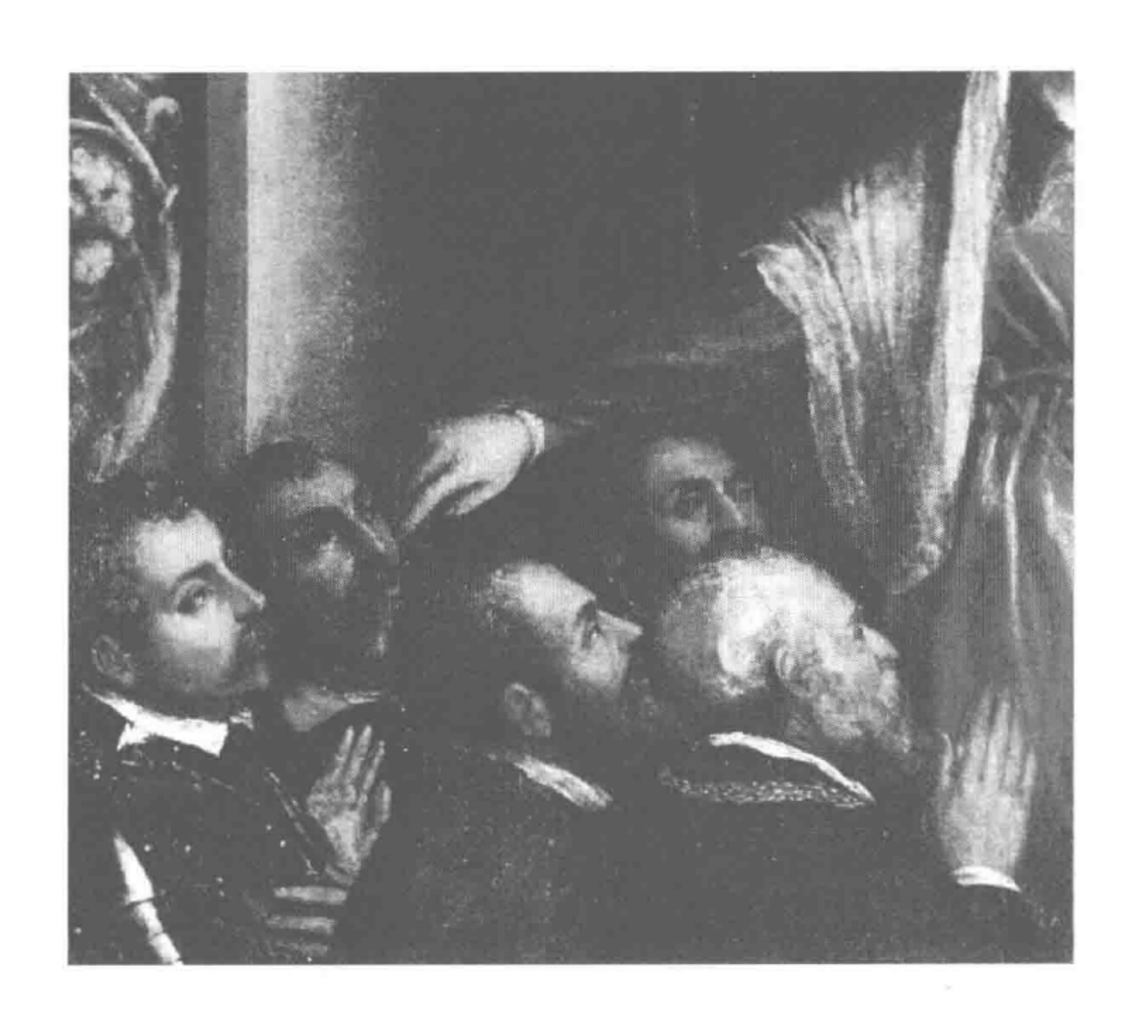
图版42 杨·科莱尔特仿自乔瓦尼·斯特拉达诺，《索尔－阿波罗》（铜版线刻）



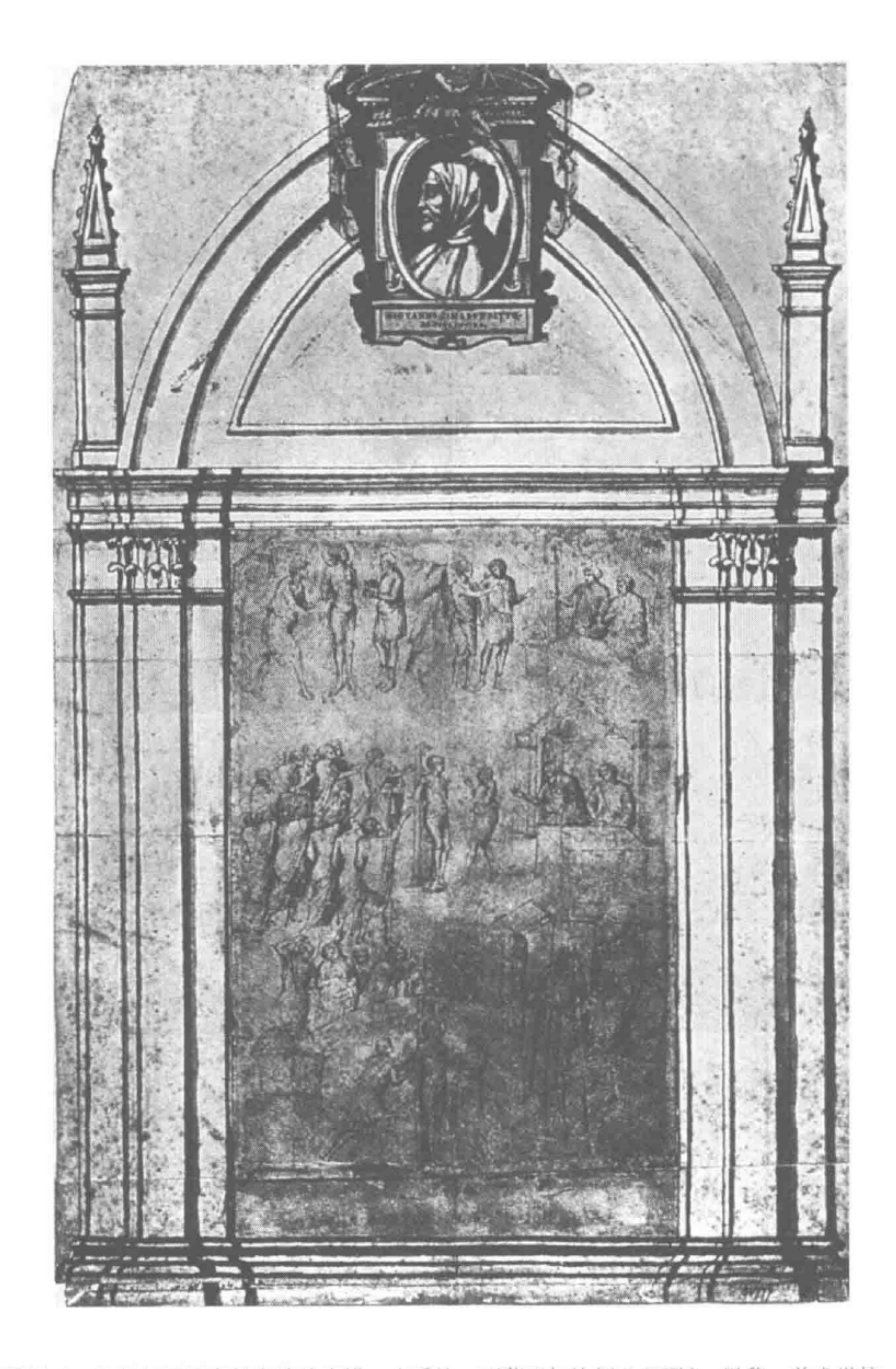
图版43　老阿图斯·奎连努斯，《有关忠言的寓意画》阿姆斯特丹，王宫
（仿自J. 范·坎彭，《阿姆斯特丹市政厅设计图集》，1664—1668年版）



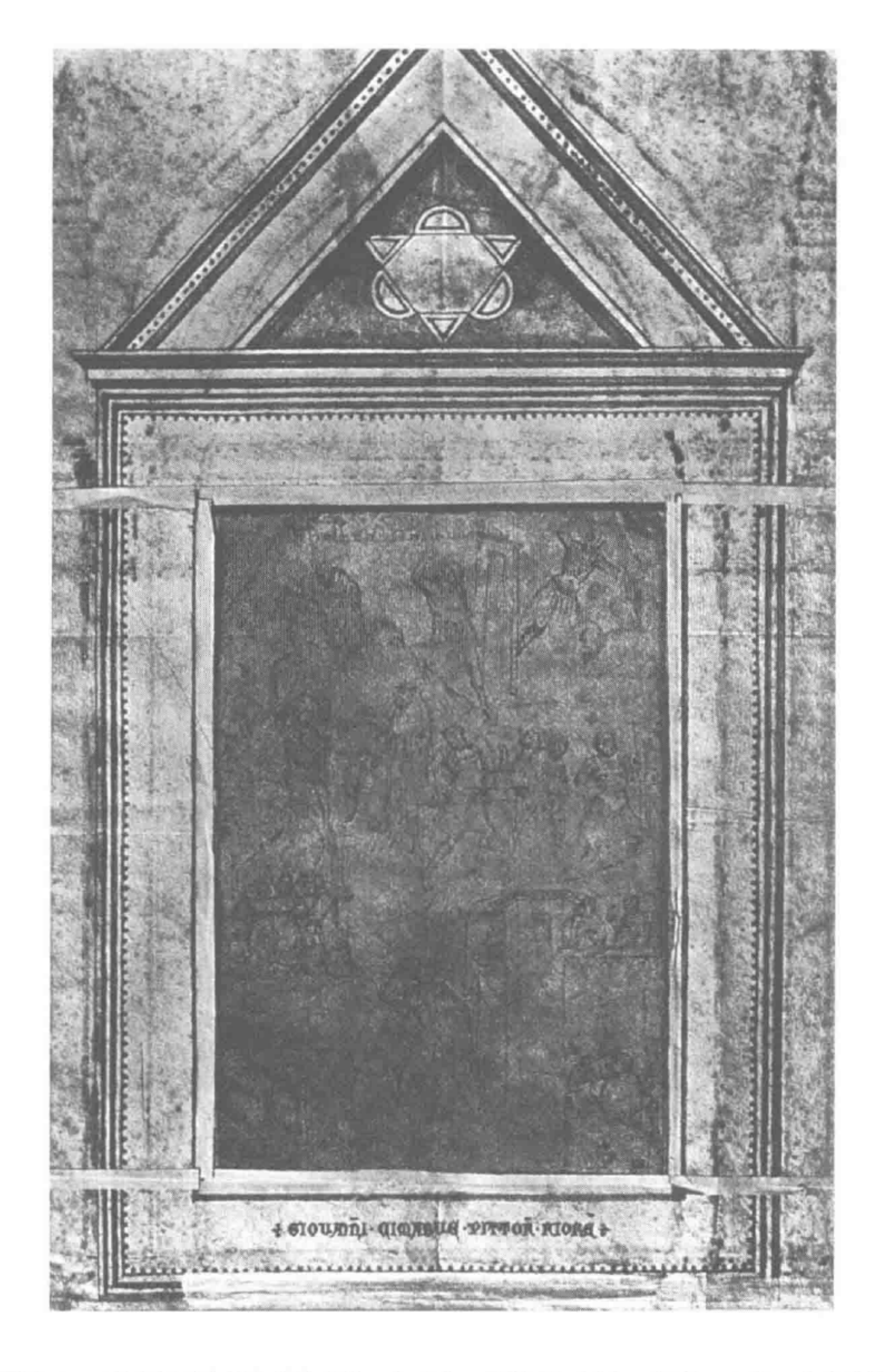
图版44 提香，《自画像》，马德里，普拉多博物馆



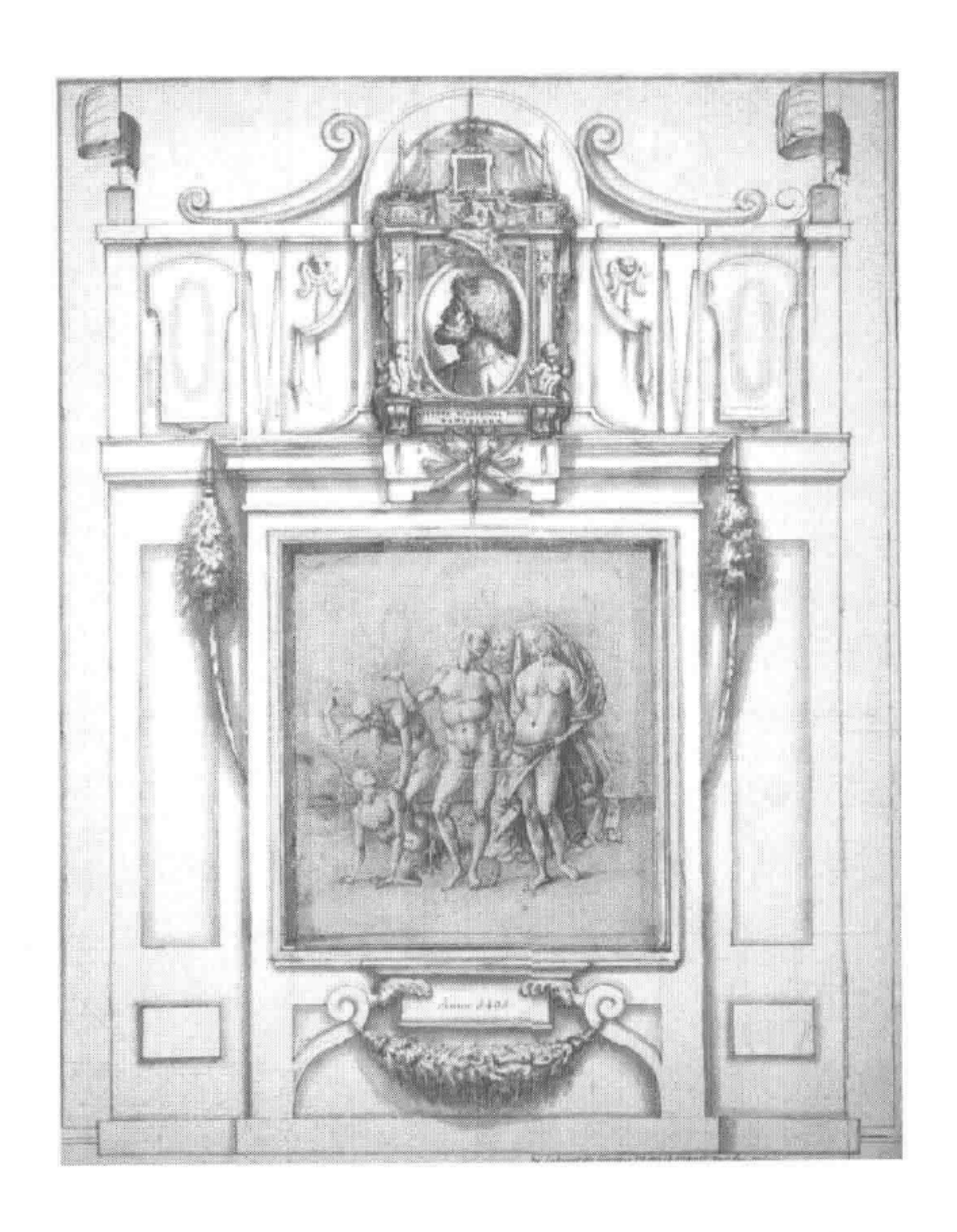
图版45 提香（与助手），《怜悯之母》（局部），佛罗伦萨，皮蒂宫



图版46 从前归属于奇马布埃的素描，由乔治·瓦萨里加边框（正面），巴黎，美术学校



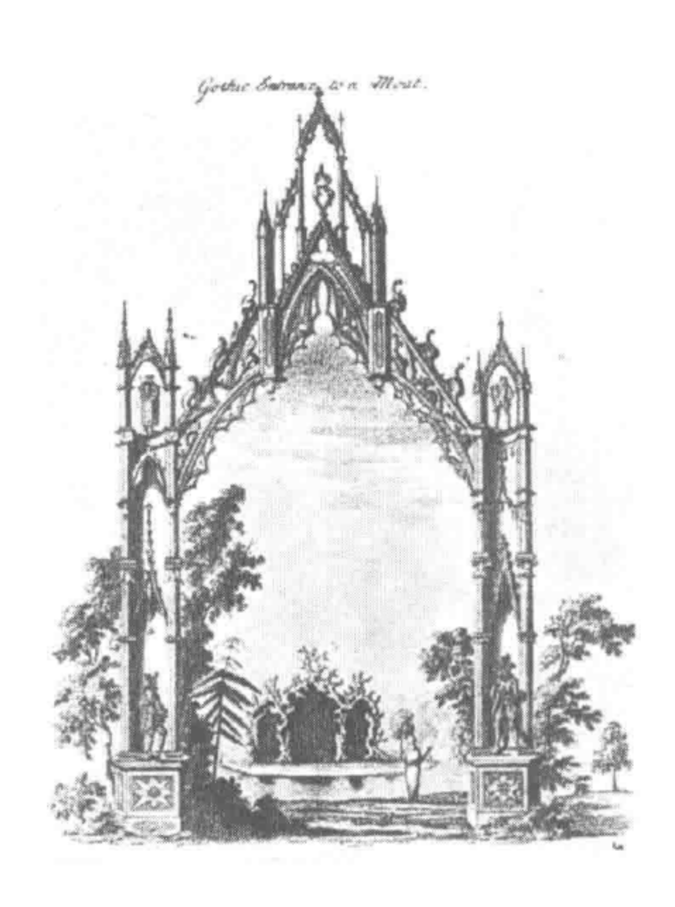
图版47 从前归属于奇马布埃的素描，由乔治·瓦萨里加边框（反面），巴黎，美术学校



图版48　从前归属于维托雷·卡尔帕乔的素描，由乔治·瓦萨里加边框，伦敦，不列颠博物馆



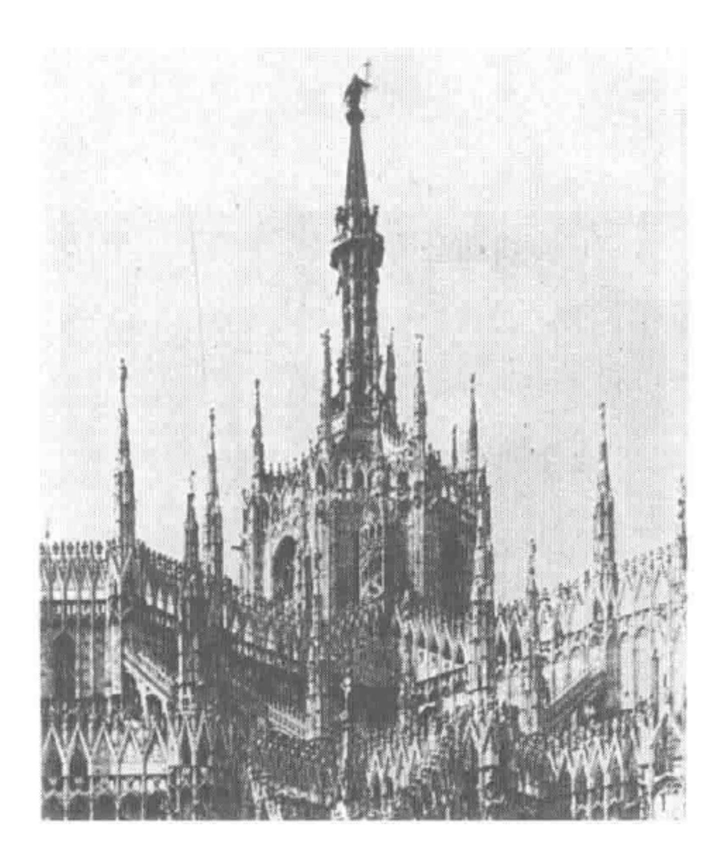
图版49 美因兹主教座堂西面



图版50 保罗·德克尔，《护城河入口》，选自《哥特式建筑》，伦敦，1759年版



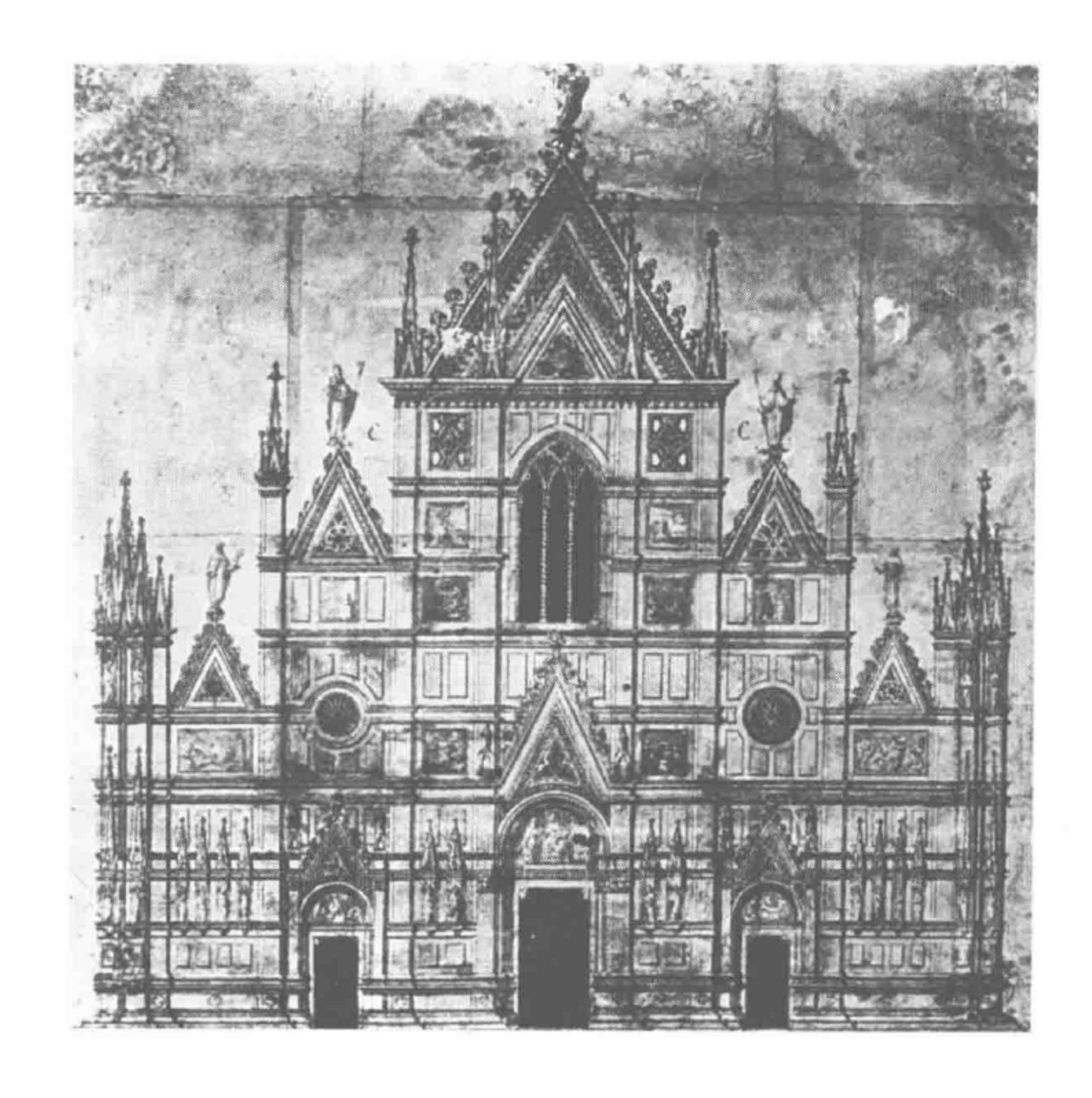
图版51 《赫勒斯彭特海峡的女巫》（佛罗伦萨铜版线刻），15世纪



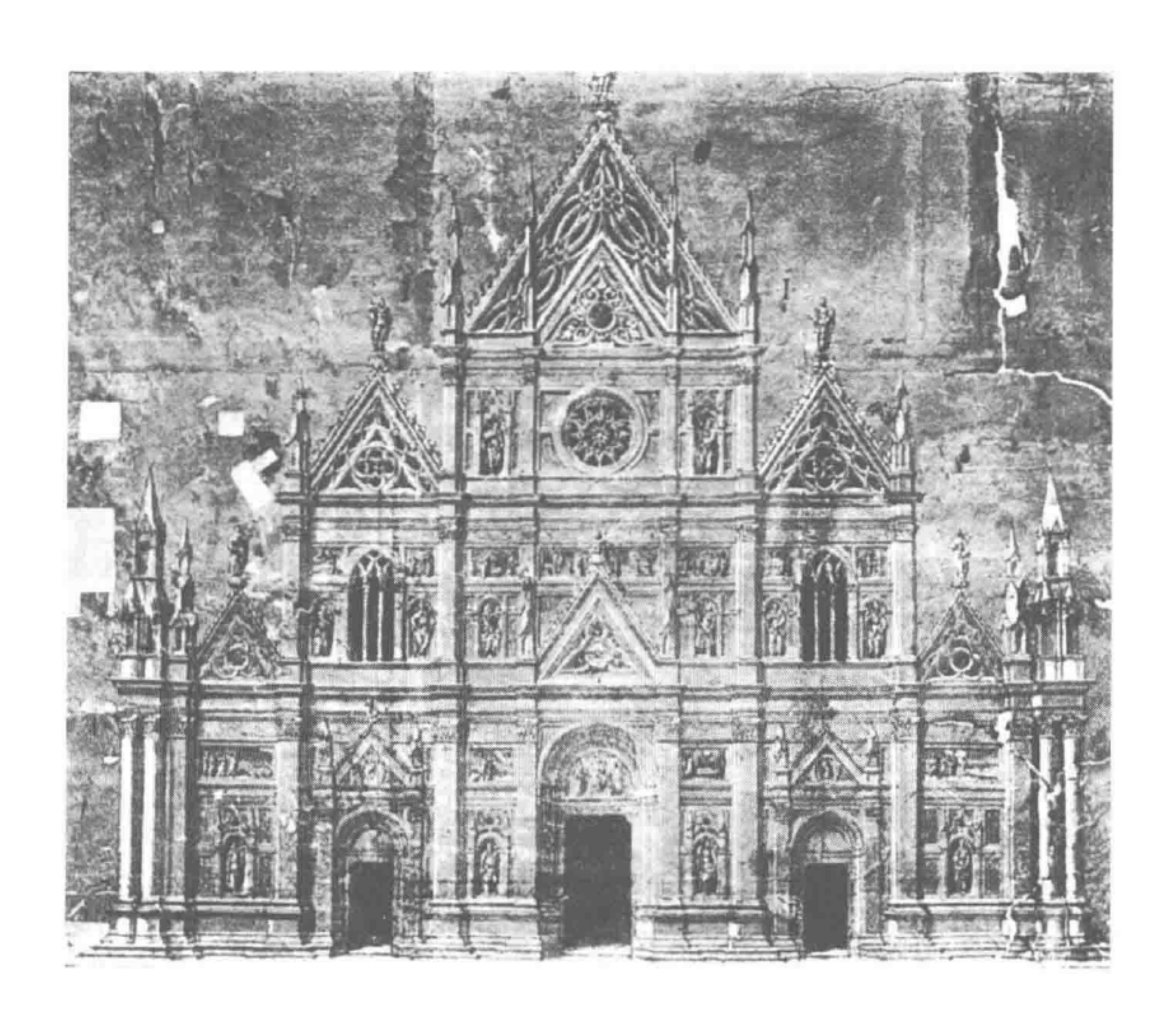
图版52 米兰主教座堂，穹隆顶塔



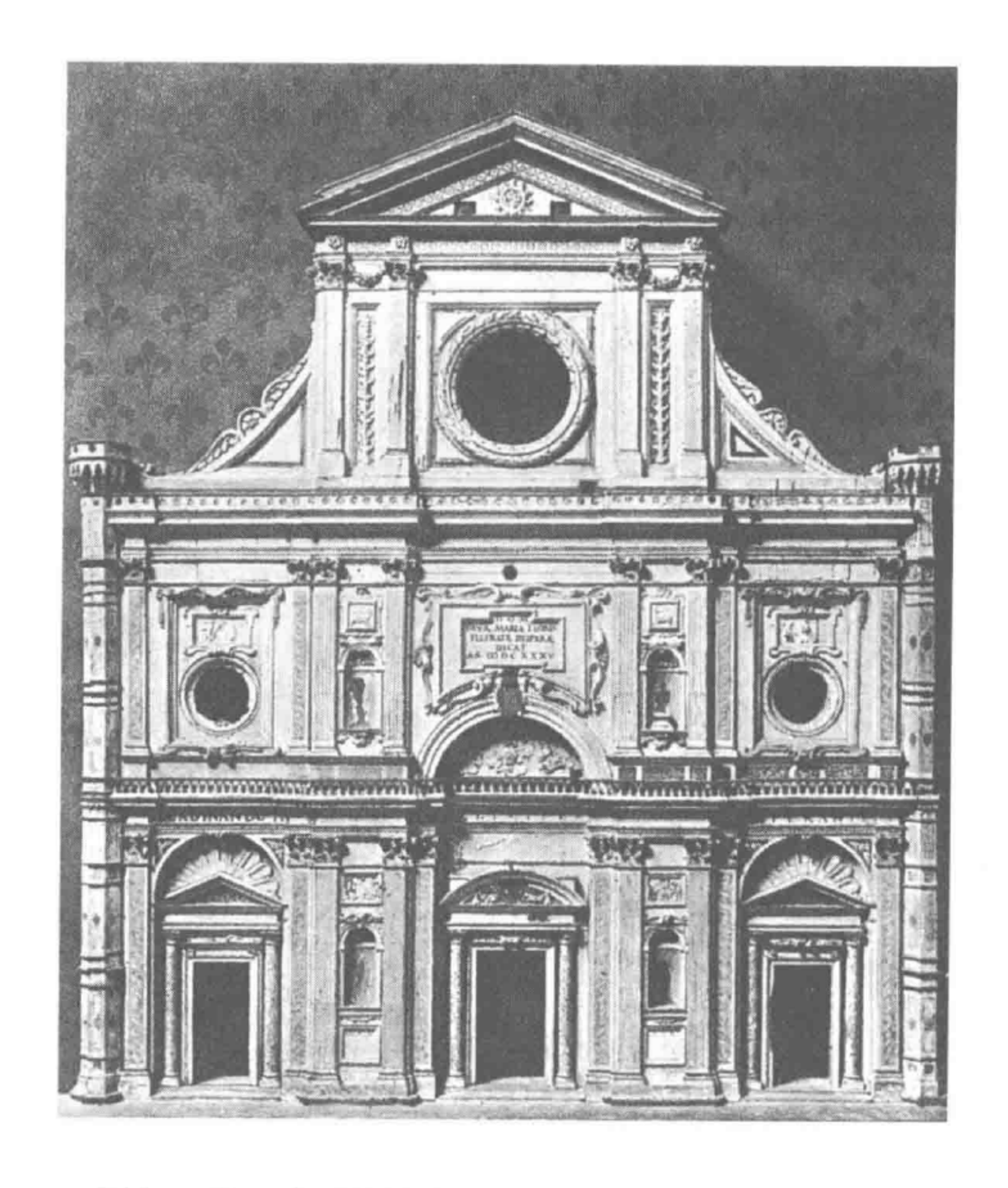
图版53 布鲁内莱斯基所做佛罗伦萨主教座堂采光塔楼模型的复制品，佛罗伦萨，圣母百花大教堂博物馆



图版54 弗朗切斯科·泰里比利亚，为圣彼得罗尼奥大教堂立面所做的设计方案，博洛尼亚，圣彼得罗尼奥大教堂博物馆



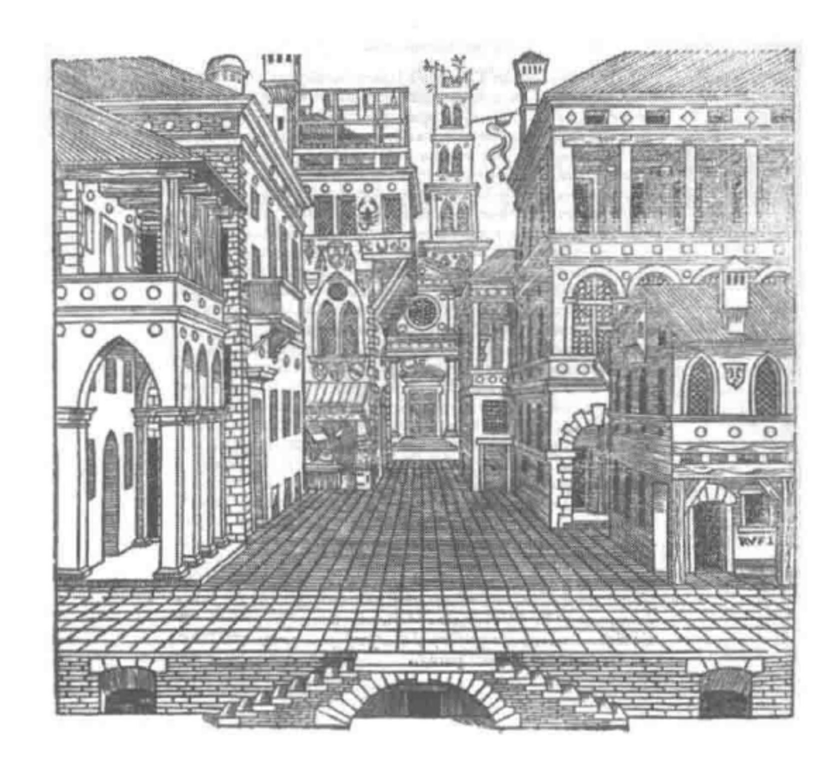
图版55 贾科莫·巴罗齐·达维尼奥拉，为圣彼得罗尼奥大教堂立面所做的设计方案，博洛尼亚，圣彼得罗尼奥大教堂博物馆



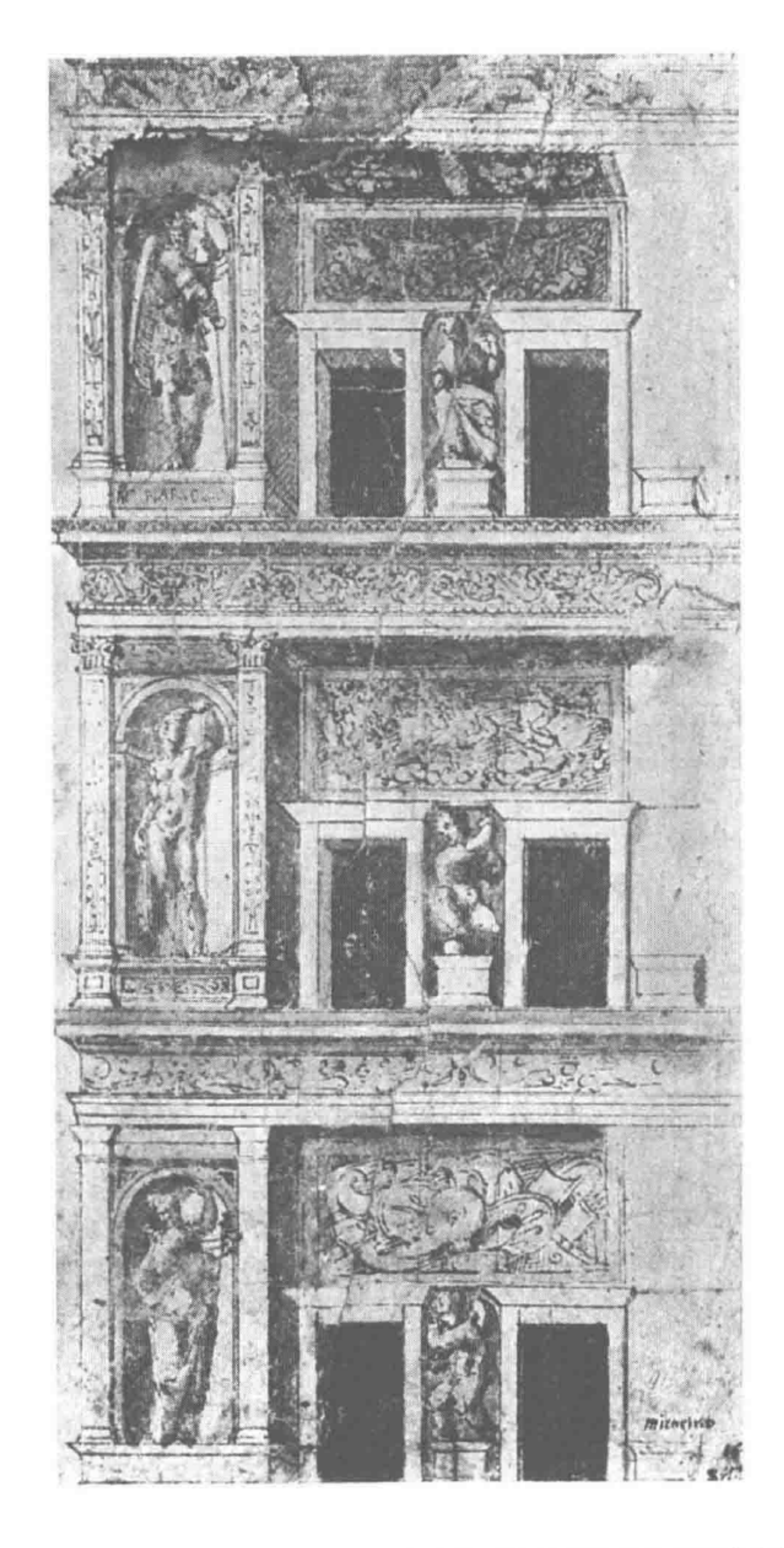
图版56　盖拉尔多·西尔瓦尼，为佛罗伦萨主教座堂立面制作的模型，佛罗伦萨，圣母百花大教堂博物馆



图版57 塞巴斯蒂亚诺·塞利奥，《悲剧布景》，木刻版画，选自《建筑第一书》，威尼斯，1551年版



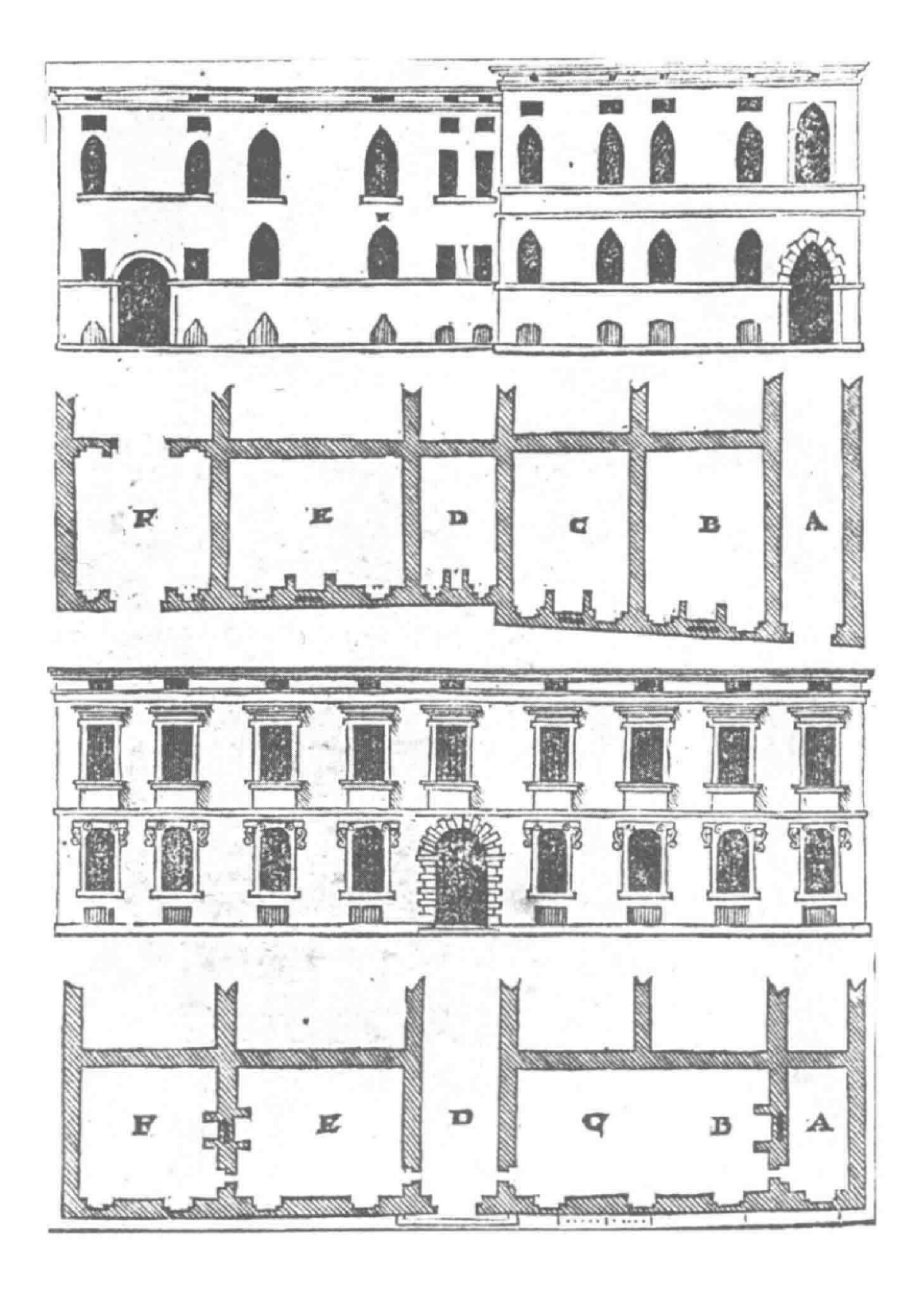
图版58 塞巴斯蒂亚诺·塞利奥，《喜剧布景》，木刻版画，选自《建筑第一书》，威尼斯，1551年版



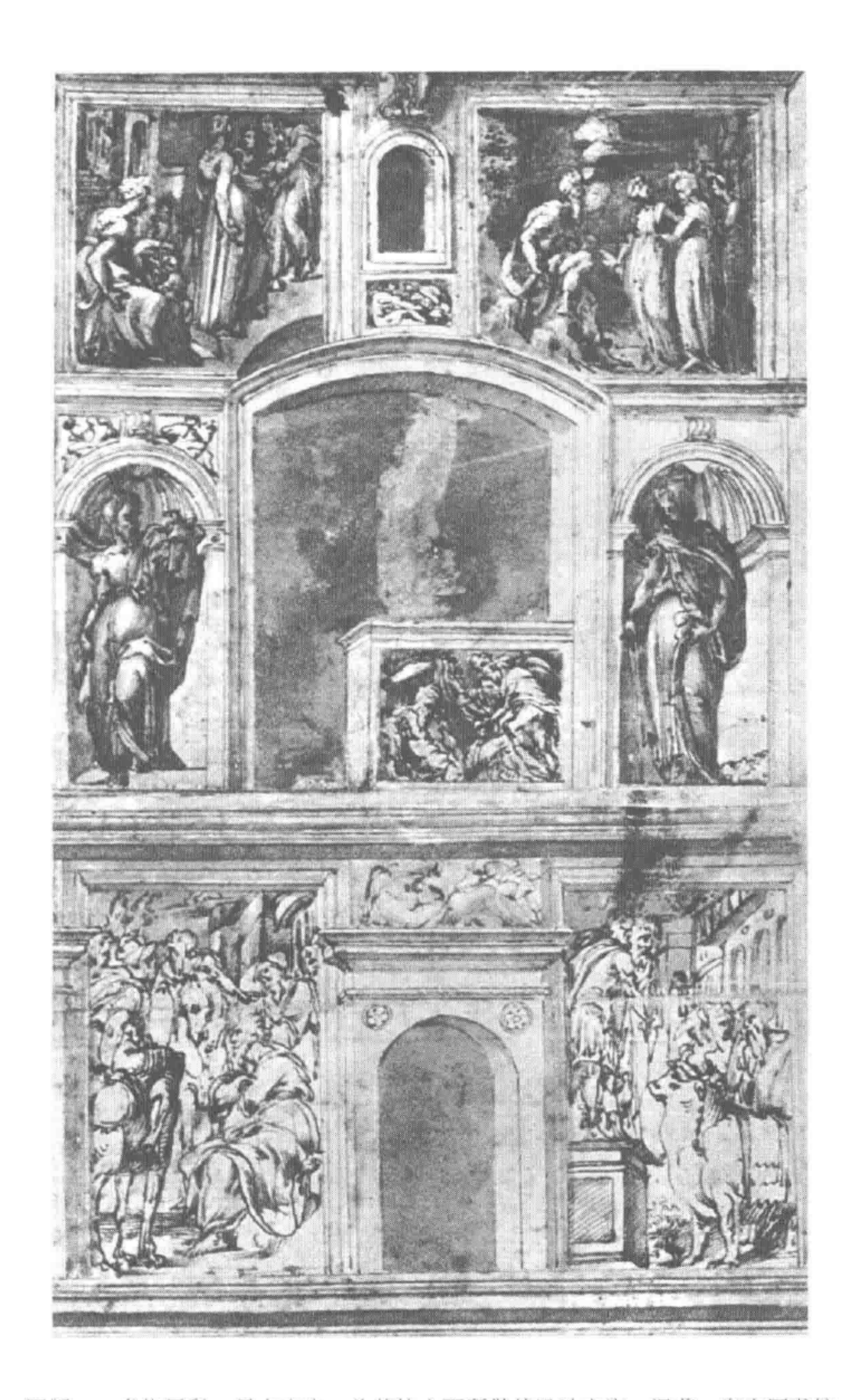
图版59　多梅尼科·贝卡富米，为改建“博尔盖西府邸”所做的设计方案，伦敦，不列颠博物馆



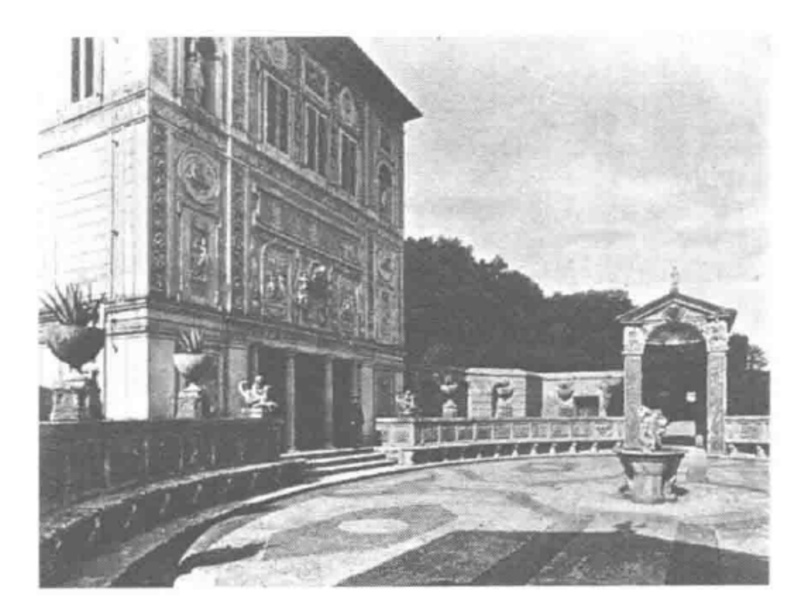
图版60　“博尔盖西府邸”，锡耶纳



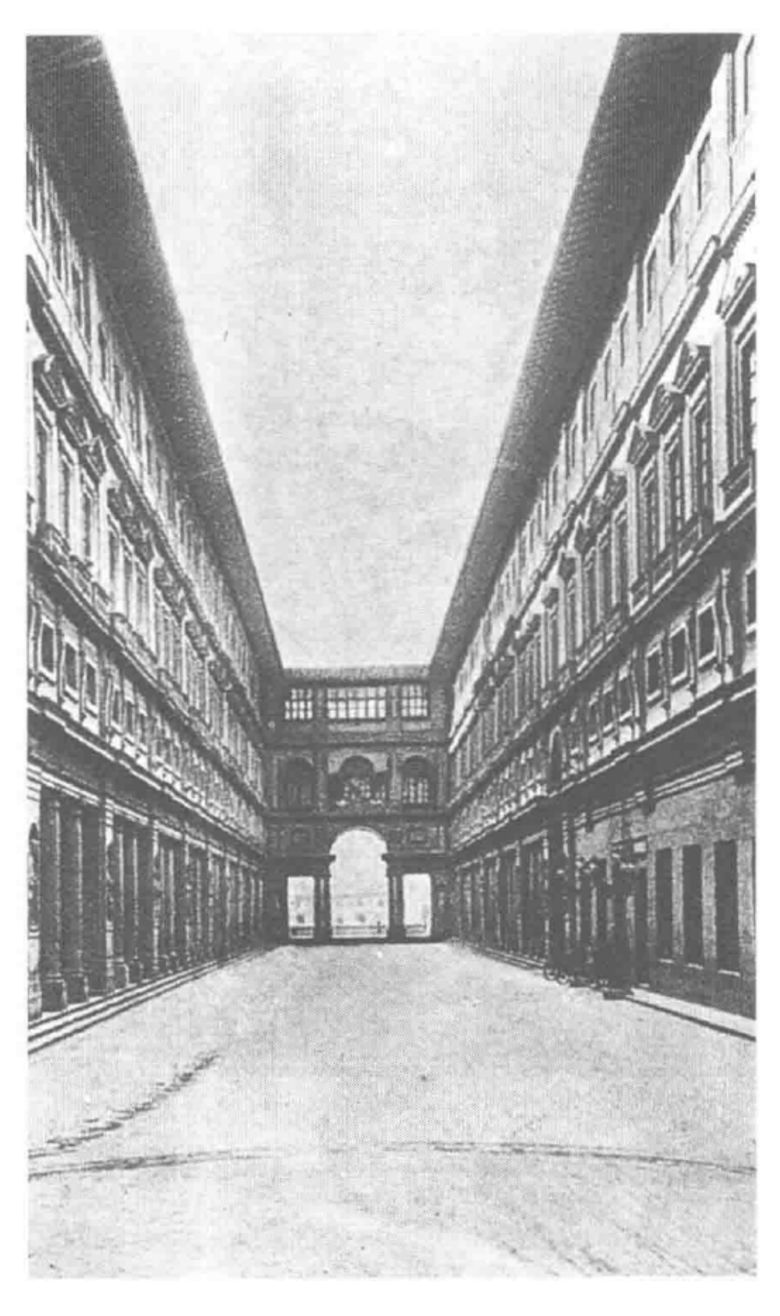
图版61 塞巴斯蒂亚诺·塞利奥，为改建哥特式宫殿所作的示意图，木刻版画，选自《建筑与透视作品大全》，威尼斯，1619年版



图版62 多梅尼科·贝卡富米，为装饰立面所做的设计方案，温莎，皇家图书馆



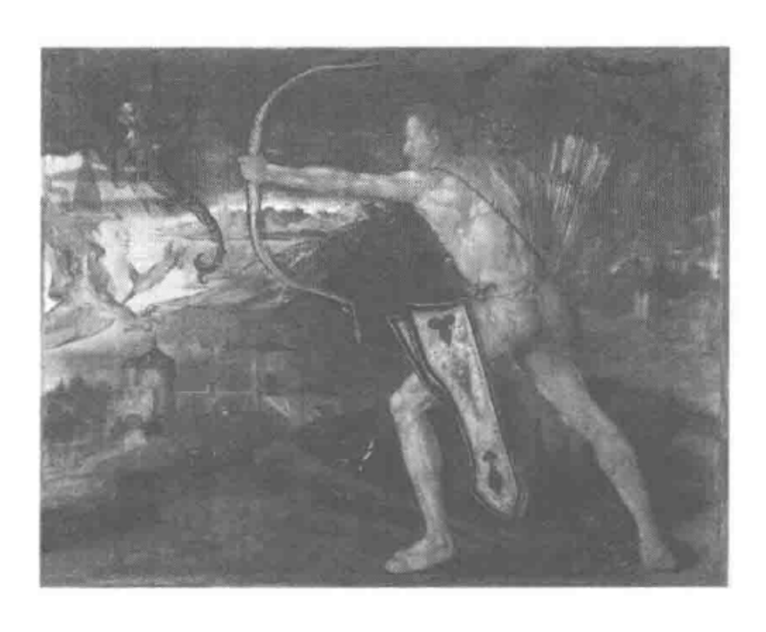
图版63 庇护四世的乡间别墅，罗马



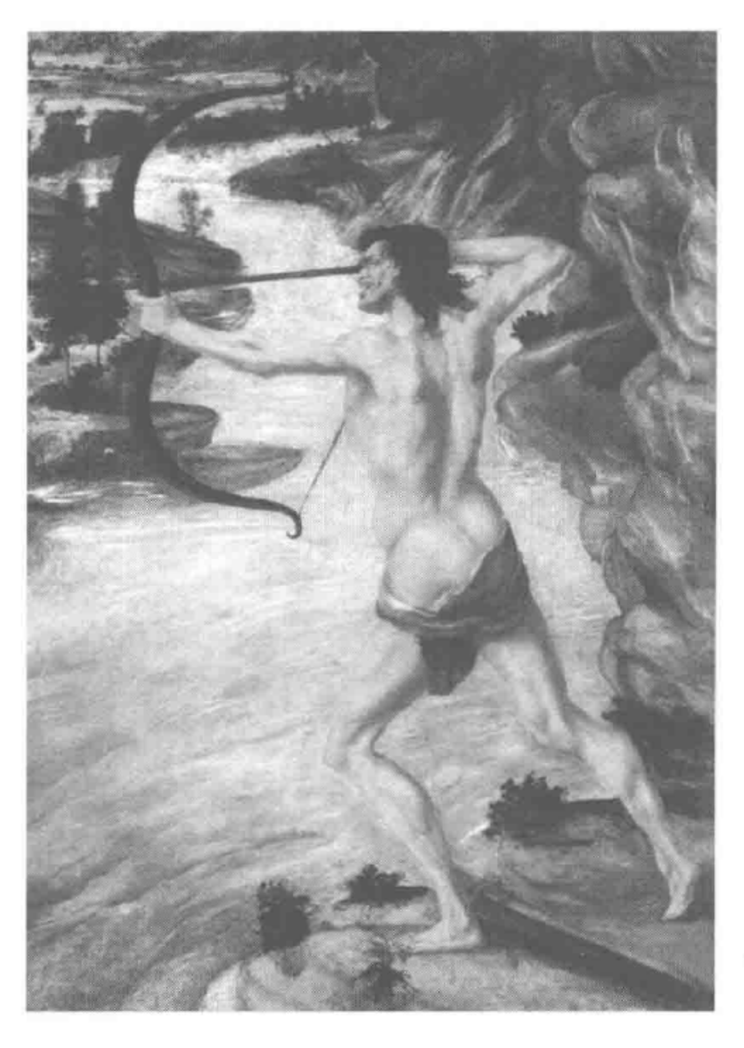
图版64 乌菲齐美术馆，佛罗伦萨



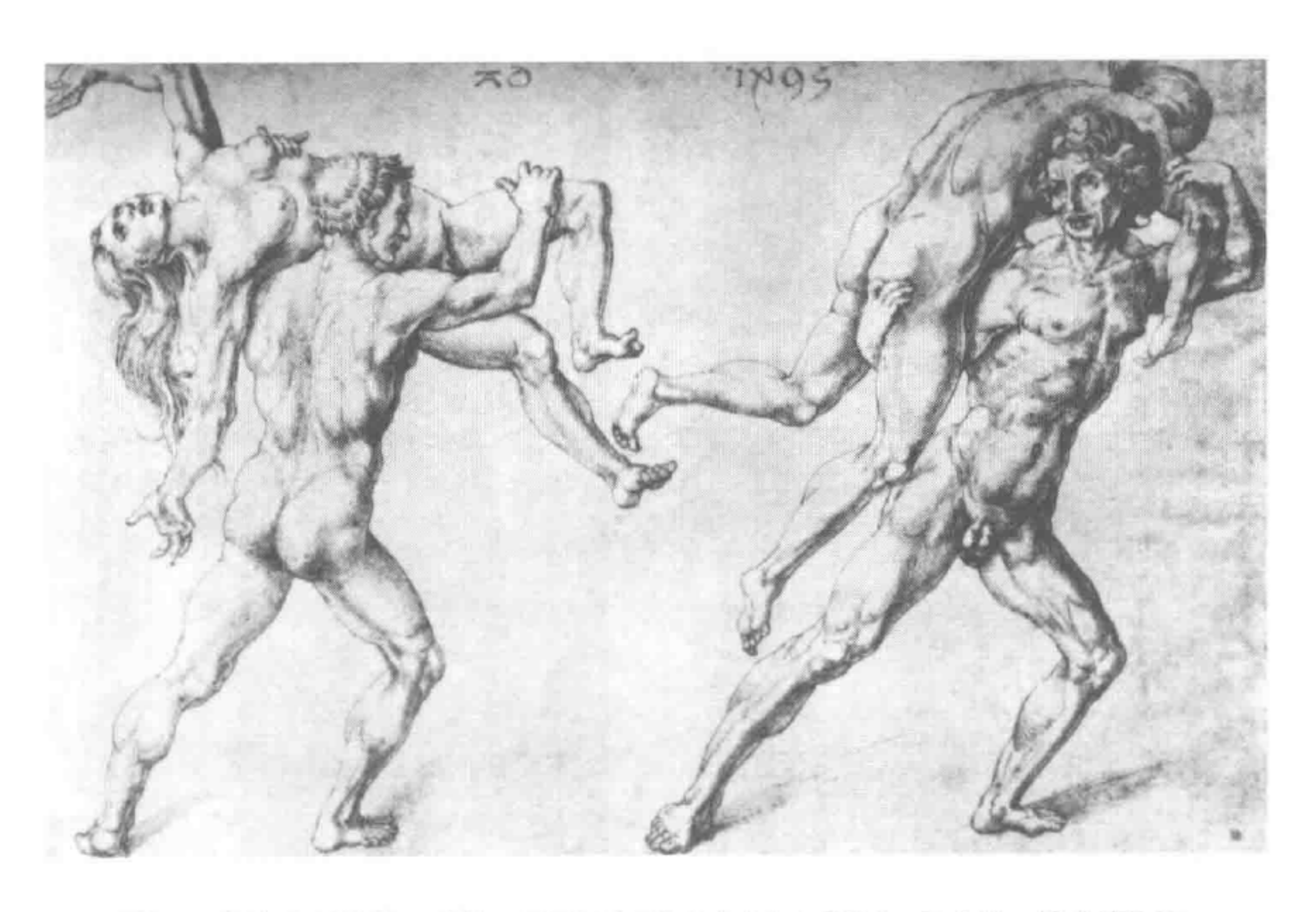
图版65 阿尔布雷希特·丢勒，《诱拐欧罗巴及其他草图》（素描），维也纳，阿尔贝蒂纳博物馆



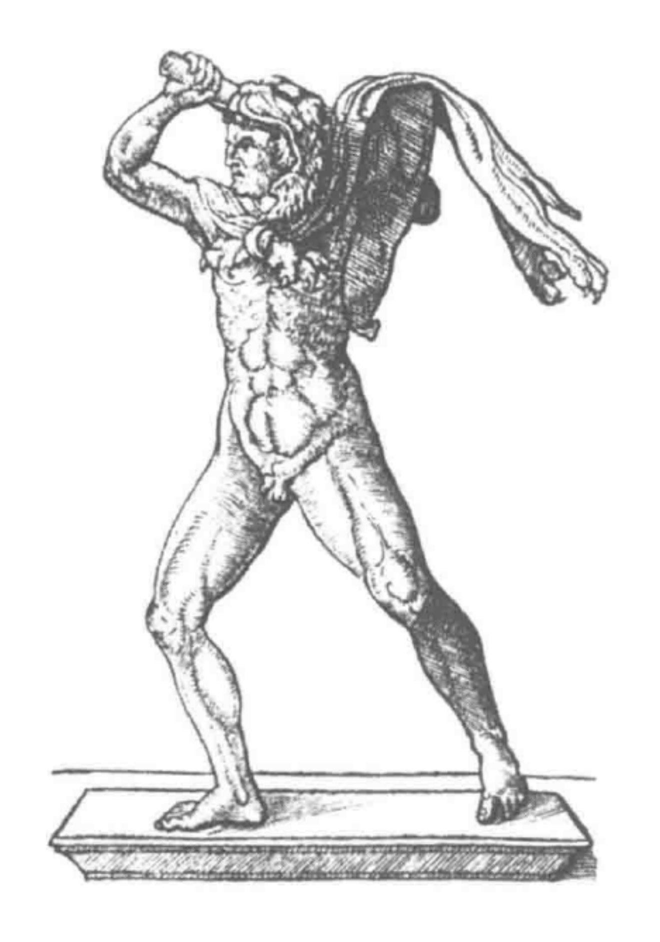
图版66　阿尔布雷希特·丢勒，《赫耳枯勒斯射杀斯廷法罗湖的怪鸟》（局部），慕尼黑，古代绘画陈列馆，注明年代1500年



图版67　安东尼奥·波拉尤洛，《赫耳枯勒斯射杀马人涅索斯》（局部），耶鲁大学美术馆



图版68 阿尔布雷希特·丢勒，《劫掠萨宾城的女人》（素描），巴永讷，博纳博物馆，注明年代1495年



图版69 《赫耳枯勒斯》，木刻版画，选自佩特汝斯·阿皮亚努斯，《古代圣铭集》，英戈尔施塔特，1534年版



图版70 《赫耳枯勒斯》，木刻版画，选自佩特汝斯·阿皮亚努斯，《古代圣铭集》，英戈尔施塔特，1534年版



图版71 《罗马的墨丘利》，奥格斯堡，马克西米利安博物馆



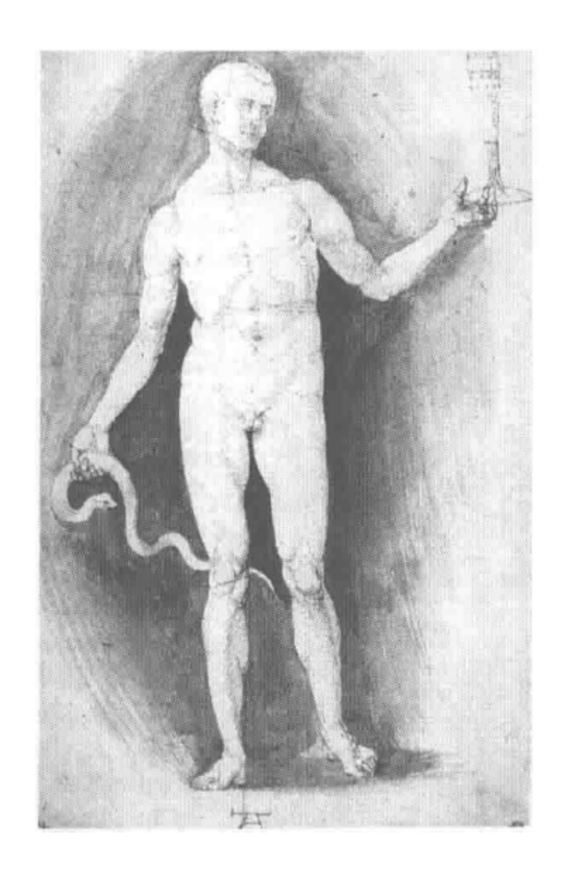
图版72 《罗马的墨丘利》，铜版线刻，仿自图版71，选自M. 韦尔泽，《奥格斯堡纪事八书》，奥格斯堡，1594年版



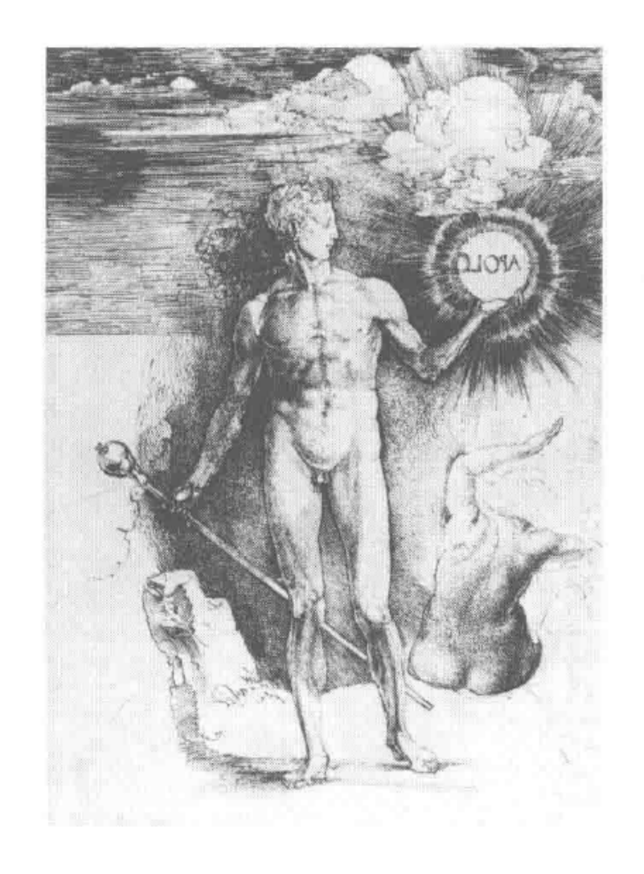
图版73 《罗马的墨丘利》，木刻版画，仿自图版71，选自康拉德·波伊廷格，《罗马铭文》，美因兹，1520年版



图版74 《罗马的墨丘利》，木刻版画，仿自图版71，选自佩特汝斯·阿皮亚努斯，《古代圣铭集》，英戈尔施塔特，1534年版



图版75　阿尔布雷希特·丢勒，《埃斯枯拉皮俄斯》或《医治者阿波罗》（素描），柏林，版画与素描博物馆



图版76　阿尔布雷希特·丢勒，《索尔－阿波罗与狄安娜》（素描），伦敦，不列颠博物馆



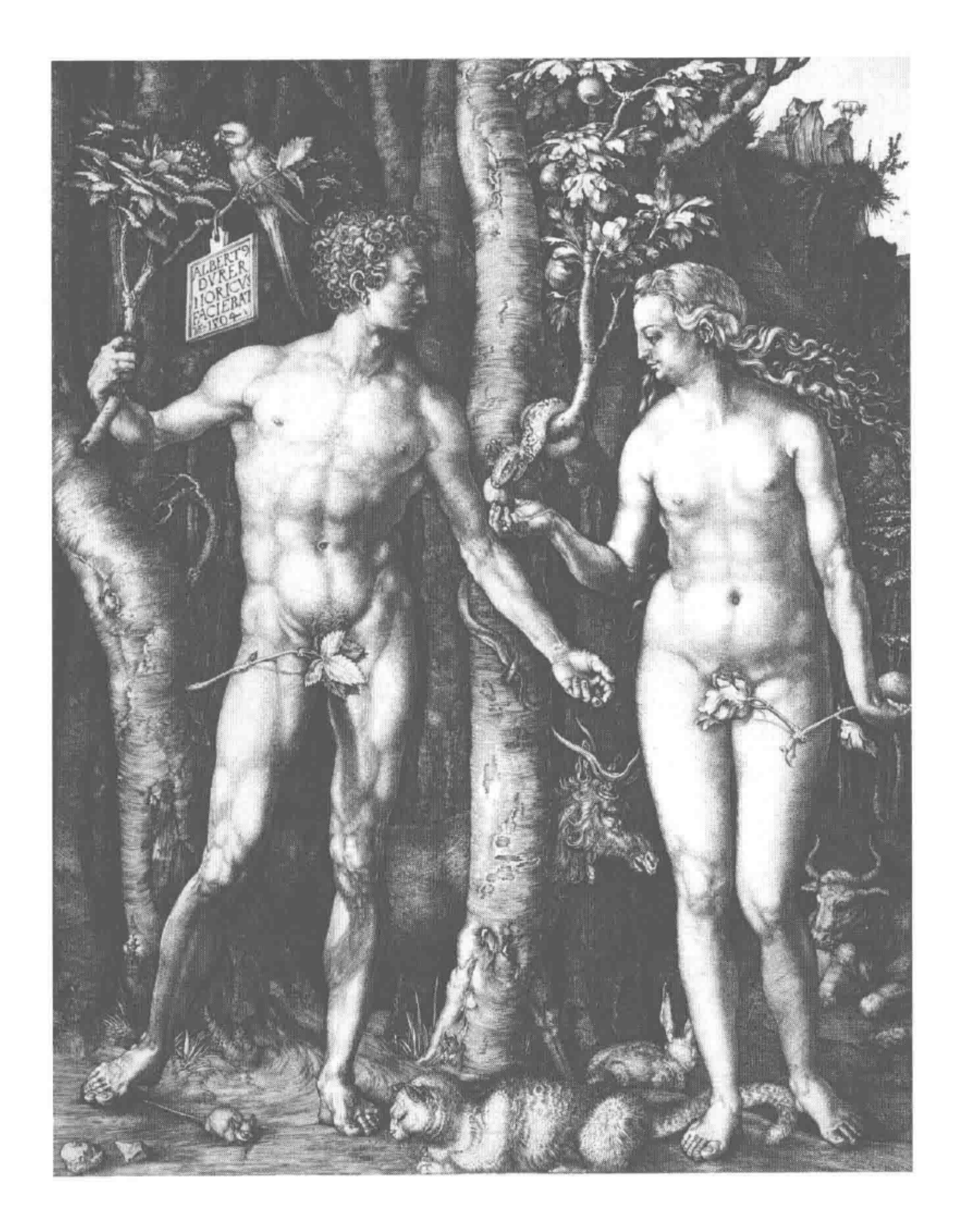
图版77　《观景楼的阿波罗》，《埃斯科利亚尔修道院素描集》中的素描



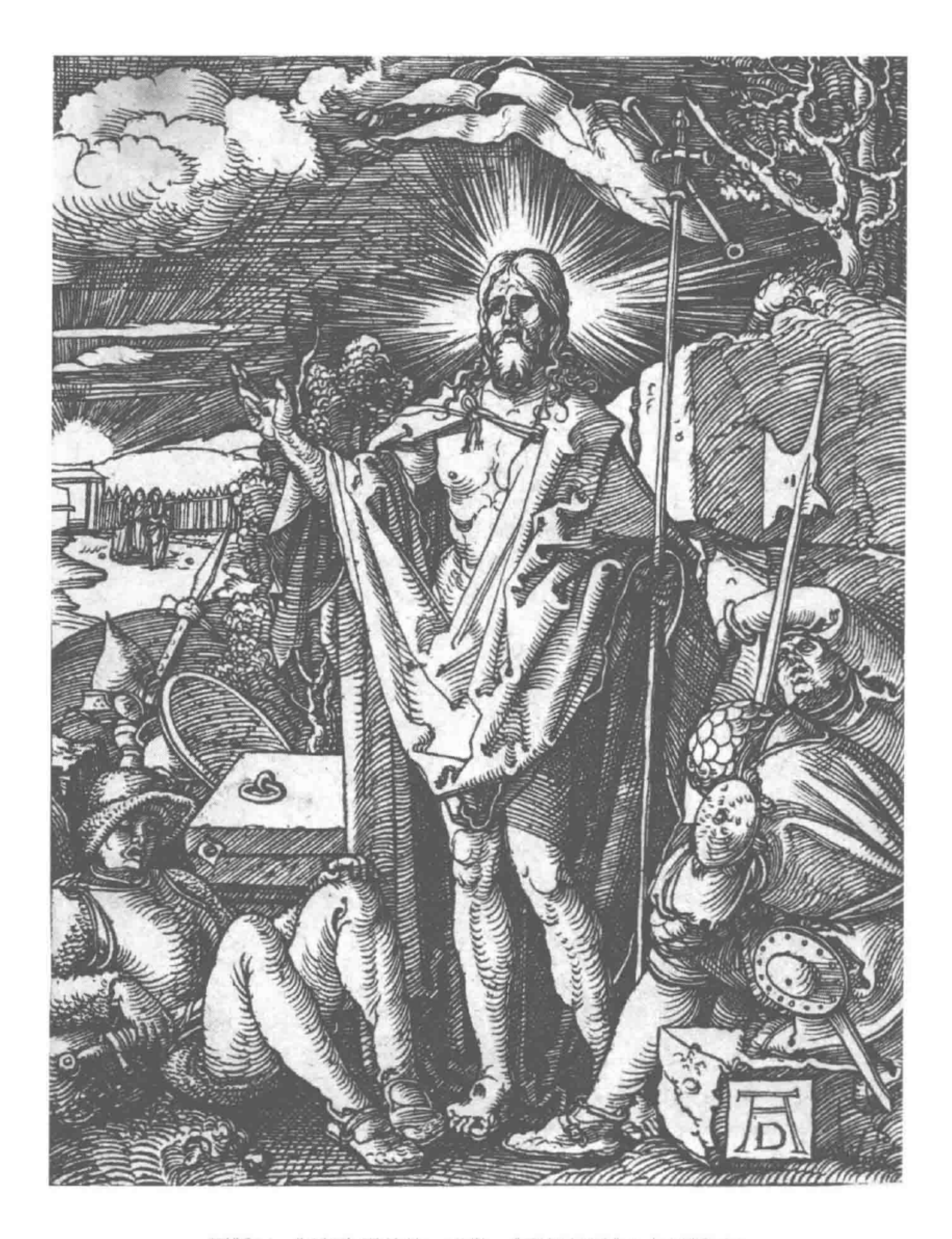
图版78 《全能者赫利俄斯》，
弗里吉亚艾泽尼斯硬币



图版79 安德烈亚·曼泰尼亚，
《执酒瓮的酒神祭司》
（铜版线刻的局部）



图版80 阿尔布雷希特·丢勒，《人类的堕落》（铜版线刻），注明年代1504年



图版81 阿尔布雷希特·丢勒，《耶稣复活》（木刻版画）



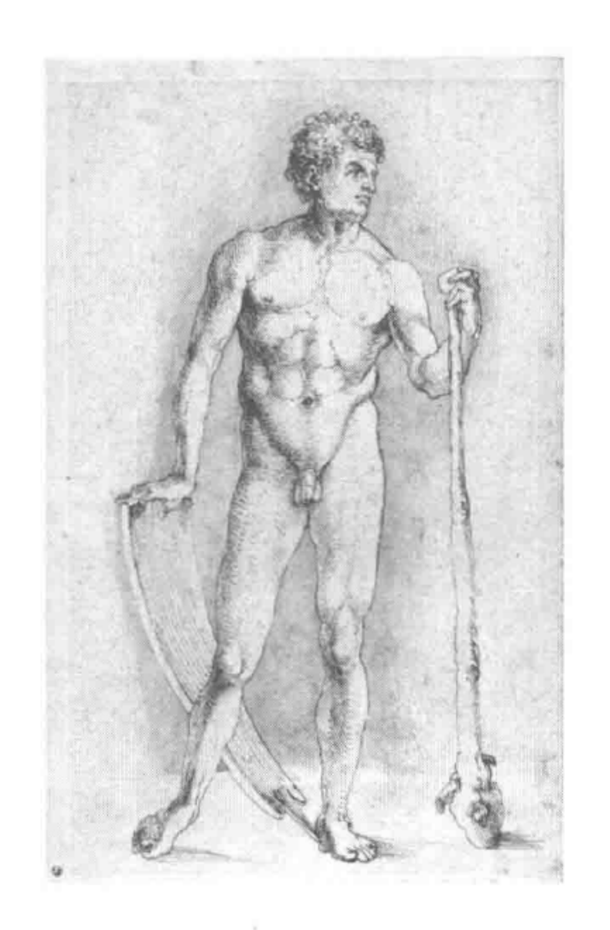
图版82 阿尔布雷希特·丢勒，《公正的索尔》（铜版线刻）



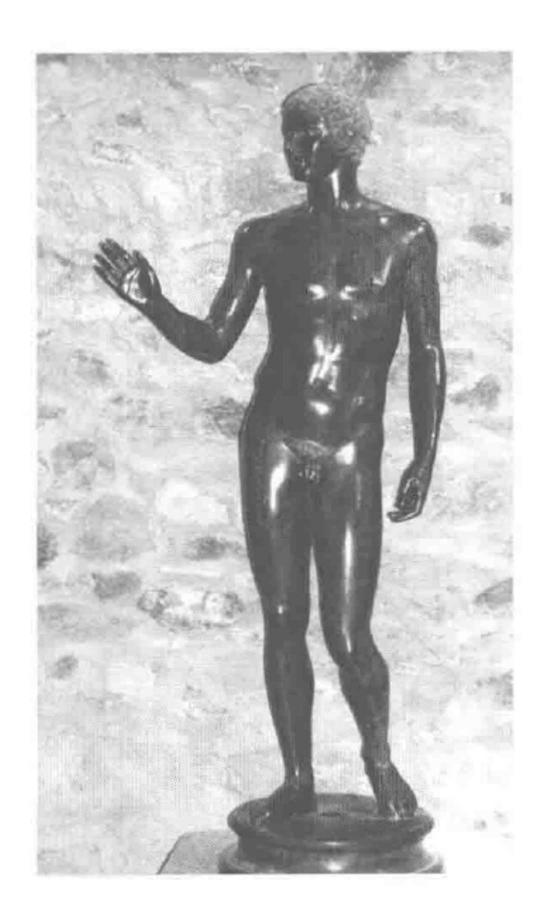
图版83 《索尔》，出自威尼斯总督宫的柱头，15世纪早期



图版84 《索尔》，选自1547年的法兰克福历书



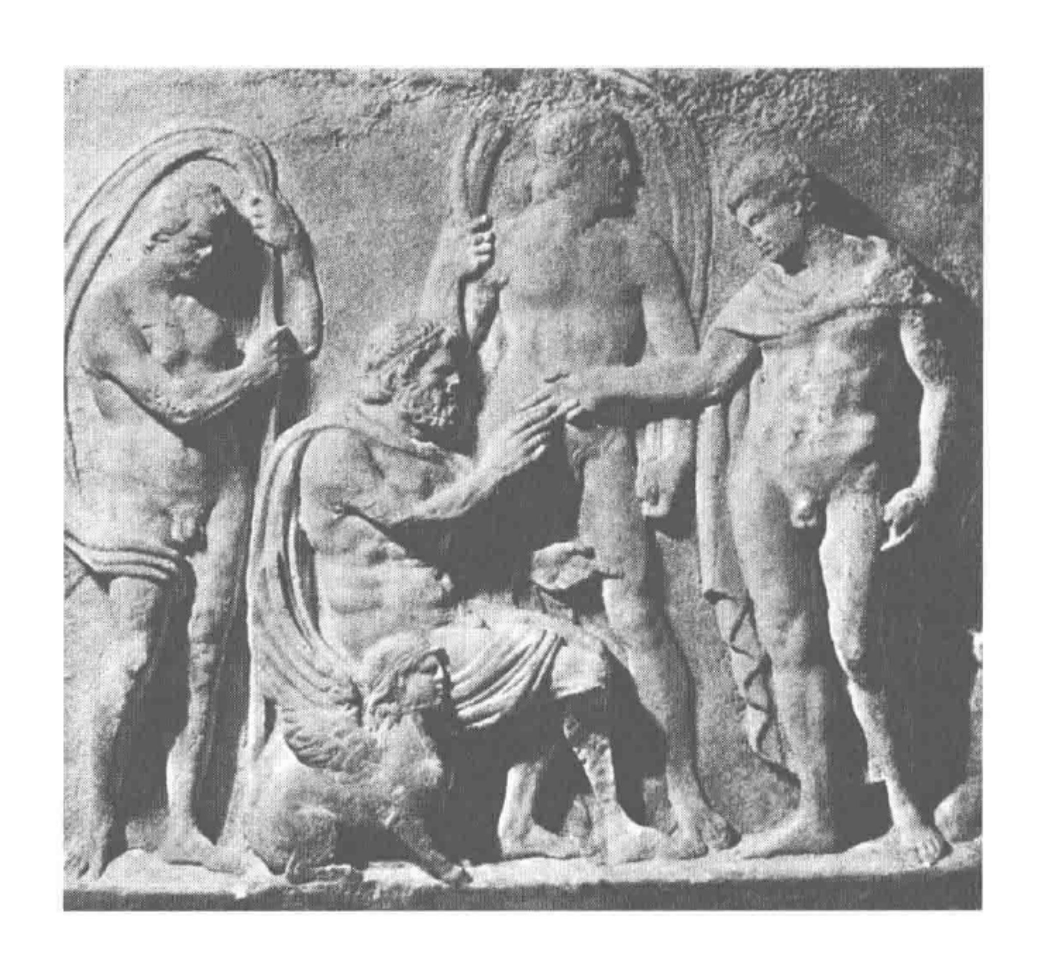
图版85　阿尔布雷希特·丢勒，《裸体战士》（素描）巴约讷，巴斯克历史博物馆



图版86　《来自黑勒嫩贝格城的运动员》，维也纳，艺术史博物馆



图版87　《来自黑勒嫩贝格城的运动员》，木刻版画，仿自图86，选自佩特汝斯·阿皮亚努斯，《古代圣铭集》，第413页



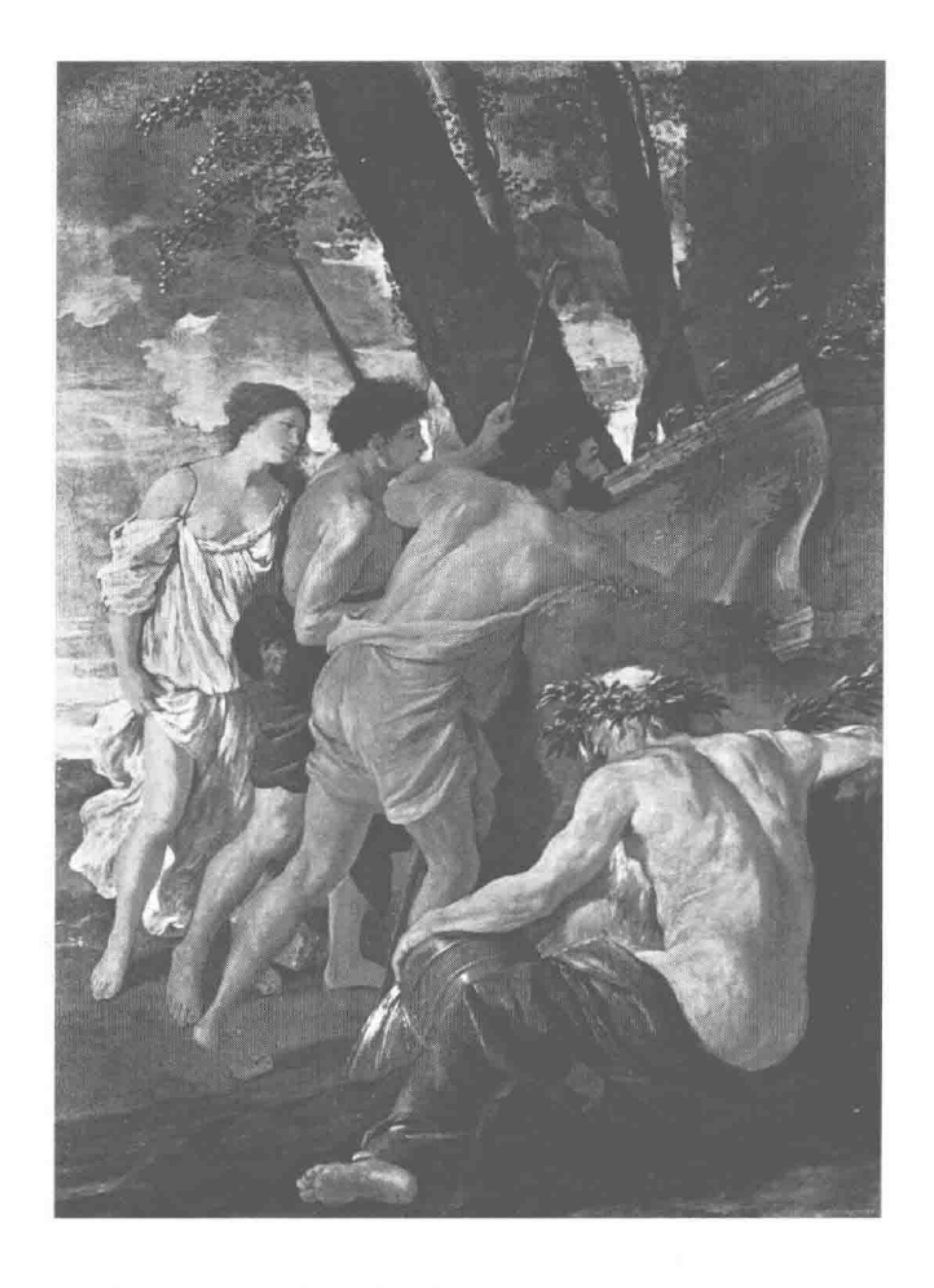
图版88 在威尼斯制作的伪古典浮雕，约1525—1530年，维也纳，艺术史博物馆



图版89 弗朗切斯科·特拉伊尼，《关于三活人与三死人的传说》（壁画局部），比萨，公墓



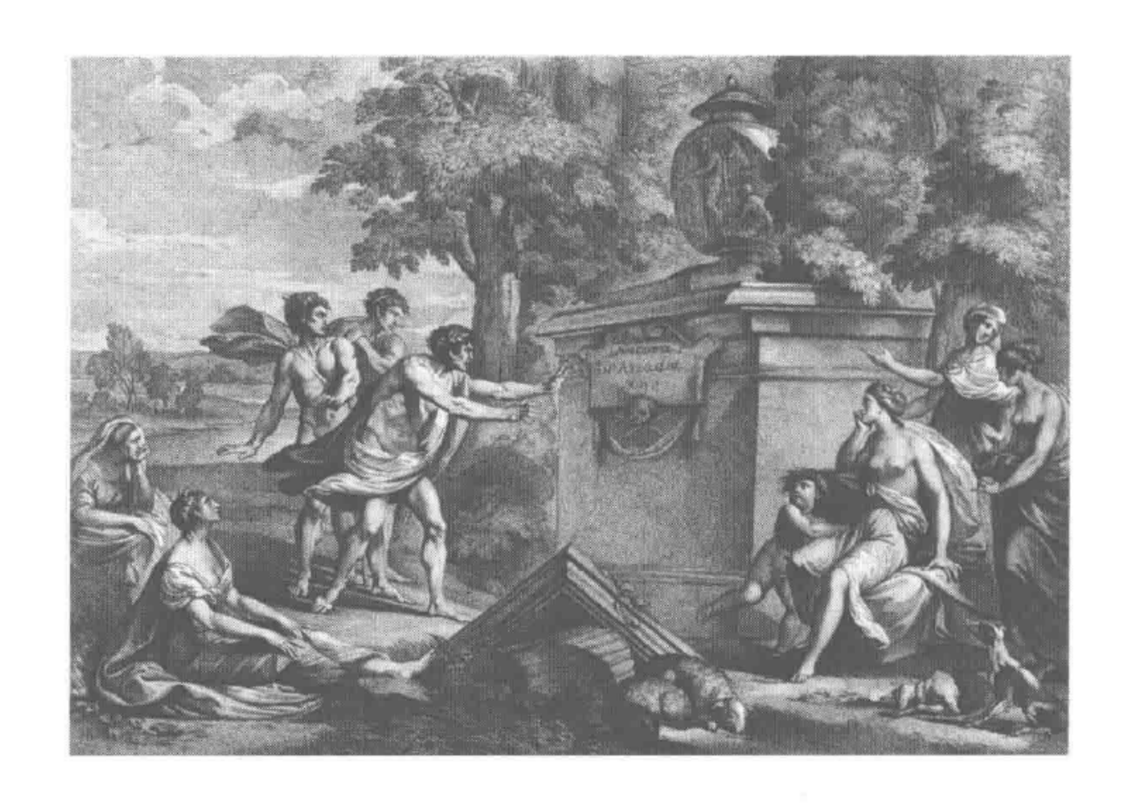
图版90 乔瓦尼·弗朗切斯科·圭尔奇诺，《“甚至在阿卡狄亚也有我”》，
罗马，科尔西尼宫美术馆



图版91　尼古拉·普桑，《“甚至在阿卡狄亚也有我”》，查茨沃斯庄园，德文郡陈列馆



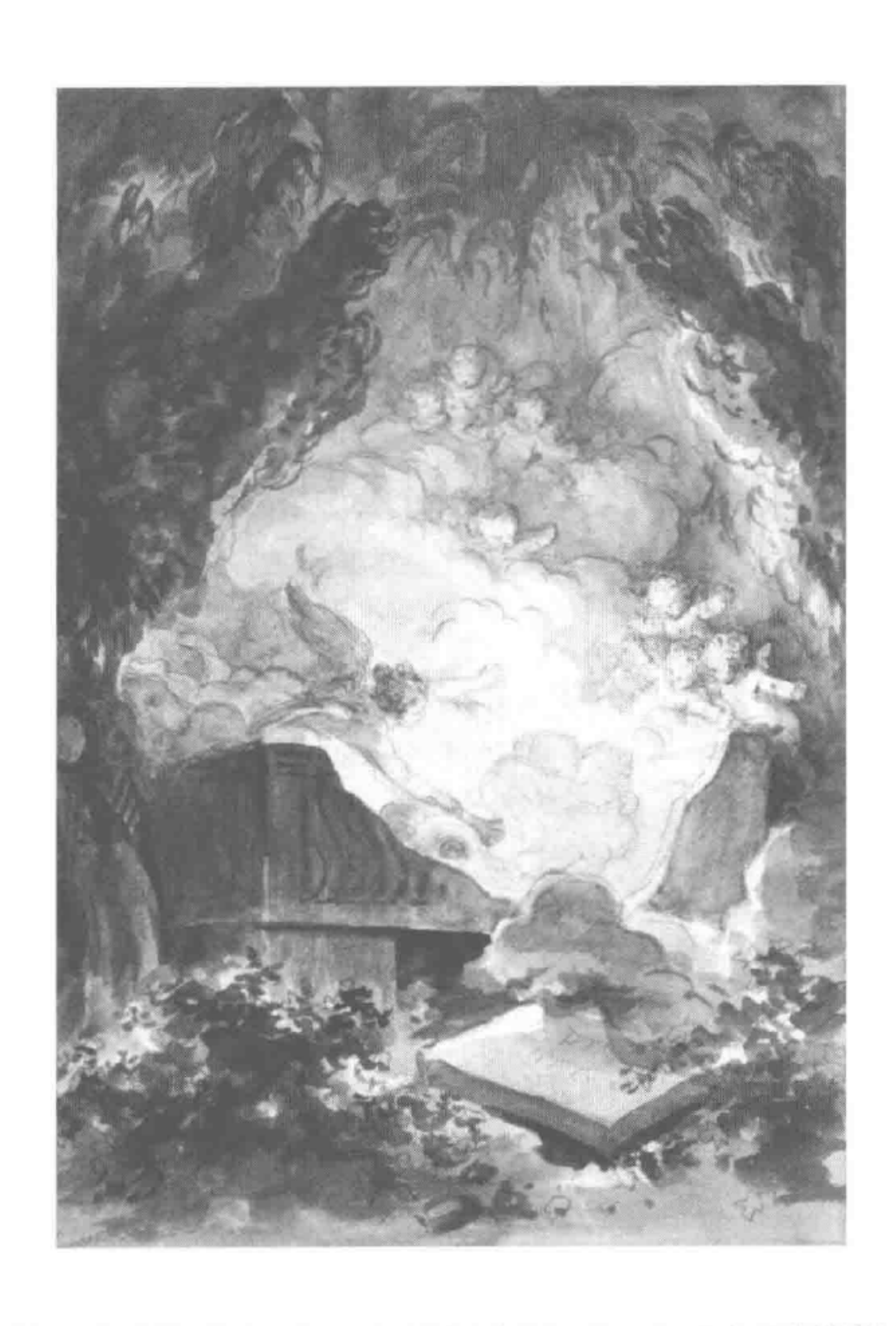
图版92 尼古拉·普桑，《“甚至在阿卡狄亚也有我”》，巴黎，卢浮宫



图版93 乔瓦尼·巴蒂斯塔·奇普里亚尼,《"甚至在闲适乡也有死神"》(铜版线刻)



图版94 卡尔·威廉·科尔贝,《"我也曾在闲适乡"》(铜版线刻)



图版95　奥诺雷·弗拉戈纳尔,《石墓》(素描),维也纳,阿尔贝蒂纳博物馆

何香凝美术馆·艺术史名著译丛

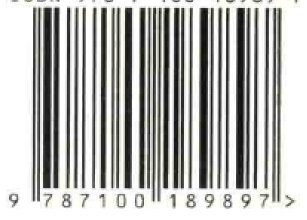
本书初版于1955年，收录了潘诺夫斯基三十多年来的若干名篇，堪称20世纪艺术史中的关键性著作，也一直作为欧美艺术史学生的标准读物。它不仅揭示了中世纪和文艺复兴时期艺术家们丰富的生活和工作细节，更主要的是，深刻讨论了视觉艺术中涉及作品内容的图像志与图像学问题。

作者从“一个图像可以再现一物，象征另一物，而表达其他物”的视角出发，详尽考察了提香、普桑、丢勒的作品以及圣德尼修道院院长叙热的生平。作为欧洲语言、历史与文化的大师，潘诺夫斯基以出色的学术研究能力对“人体比例理论”和“瓦萨里编《素描集》的第一页”做出了令人敬佩的阐述；还以敏锐的洞察力对英语与德语在艺术史研究与表达方面的异同做出了极具启发的比较。

http://www.cp.com.cn
上架建议：艺术　艺术史


商务印书馆官方微信


ISBN 978-7-100-18989-7


9 787100 189897 >
定价：118.00元